المجتمع العربي
في
الرواية السورية

حين تمتد أمة عظيمة على مساحة اثني عشرة مليوناً من الكيلو مترات المربعة ، فان هذه المساحة الواسعة لا بد من أن تنقسم إلى وحدات جغرافية بارزة الملامح ، ووضوح الملامح الجغرافية يحدد ، في المجتمعات المتخلفة ، طرق تحصيل المعيشة ووسائل الانتاج : ففي المناخ الصحراوي لا بد من استمرار حياة البداوة ، وفي المناخ الماطر لا بد من وجود الزراعة ، وفي الموانيء الكبرى وعقد المواصلات العالمية لا بد من ازدهار التجارة ، وهكذا ..

ومن الطبيعي أن هذا التفاوت الذي يؤدي إلى بيئات متفاوتة يخلق توتراً بين العرق العربي الواحد وبين البيئات المتفاوتة – توتر نجده مثلاً في تأثير البيئة الاستوائية على عرب البحر الأحمر ومايفترقون به من لون ووسائل انتاج مع عرب البحر الأبيض المتعودين على التجارة والانفتاح والمناخ المتوسطي . غير أن هذا التوتر بين العرق الواحد والبيئة المتفاوتة لن يؤدي بنا في حال من الأحوال إلى التيه في ضلالات النظريات الاقليمية الكيانية – لا لأن

هذه النظريات تخدم الاستعمار فقط ، بل لأن مكونات الشخصية العرقية والحضارية متجانسة ، إن لم نقل متماثلة ، بين المغاربة والمشارقة ؛ ولأن هذه المكونات هي التي تملي تطلعات هذه الشعوب إلى مستقبل عربي موحد ، ولأن مصالح هذه الشعوب المتداخلة تملي عليها الوحدة مصيراً والمصير وحدة : فأي تطلع إلى التحرر والتقدم يوجب على هذه الشعوب أن تتحد وتتلاحم والوحدة خطوه يسهلها التراث الحضاري والانتماء العرقي — كما أن أي تقدم يؤدي إلى مزيد من التوحيد والتلاحم فزيادة المواصلات وزيادة التشغيل وانتقال الرساميل واليد العاملة واستغلال الموارد الطبيعية والسيطرة على الطبيعة ، هو الوحدة عينها وليس أي شيء آخر .

يعمل في خلق الرواية عاملان أوليان : العامل الاول هو الوحدة الجغرافية التي تتيح لجزء من هذا العرق أن يكون ـ ضمن الشخصية الحضارية العربية العامة ـ شخصية اجتماعية متماثلة والعامل الثاني هو مقدار متقدم نسبياً من الوعي الاجتماعي والثقافي يتيح لهذا المجتمع أن يفرز أفراداً تتركز موهبتهم في القدرة على رؤية حركة مجتمعهم ، أو قطاعات منه ، ومراقبة تحركه نحو أهدافه ، والمشاركة في رسم تلك الأهداف ضمن الدائرة العرقية ـ الحضارية لحركة البيئة الاقليمية نحو التلاحم والتكامل مع بقية مكونات شخصيتها الحضارية .

وهكذا نجد مثلاً كل الروايات الأوروبية الكبرى منذ ازدهارها في القرن الماضي إلى اليوم ، تتحرك ضمن التحولات الاجتماعية الكبرى في مجتمعاتها الاقليمية دون أن تتخلى ، عن وعي أو لا وعي ، عن التأكيد على الرابطة الحضارية التي تربط البلدان الأوروبية بمصير مشترك : فبين « قصة مدينتين » لتشارلز ديكنز و « المثقفون » لسيمون دو بوفوار ، و « الشمس تشرق أيضاً » لهمنغواي ،

رابطة مشتركة في النظرة إلى الانتماء الحضاري والمصير الواحد ـ بل وتصوير متشابه للسلوك الاجتماعي والفردي والجنسي لدى هؤلاء الابطال. لا تشذ عن ذلك روايات الصراع الطبقي كما صوره جاك لندن ، ولا روايات التراث الملحمي كما صوره جيمس جويس في « يوليسيس » .

وكما ينظر الروائي إلى الماضي والحاضر بعين الراصد المدقق والمفسر ، كذلك يتطلع إلى المستقبل بنبوءة العراف وتخطيط المثقف الواعي ، فيرسم لأمته طريقها في دروب التاريخ الحديث ، ولا أدل على ذلك من الادب الروسي قبل الثورة ، فالبطل عند دوستويفسكي يعيش جزئيات حياته ويناقشها بحسب أرفع اشكالات الضمير التي يطرحها العصر : بحسب تساؤلات نيتشه وتراث الكنيسة الارثوذكسية التي كانت المخزن الرئيسي للوعي القومي والثقافي للروس . ونجد أبطال تولستوي حائرين أمام المشكلات الاقطاعية القديمة والعلاقات الصناعية الواحدة ـ والمهم في كل هذا أن الروائي الروسي كان رائياً يتبصر في أبعاد المستقبل تجاه احتمالات انفجار مجتمعه . وكان يطرح معنى وجود أمته من الاساس .

وسواء في الغرب أو في الشرق ، ظل الروائي مرتبطاً بالقيم الحضارية الاساسية في تاريخ أمته ومستقبلها . لم يشذ عن ذلك سوى اليهود الصهاينة الذين أنتجوا فكراً وأدباً يبتعدان منذ القرن الماضي عن مسارات مجتمعاتهم وانتماءاتها الحضارية . وليس من التحقيق ان ننظر إلى كل الاصوات التي تنادي بالانتماءات الاقليمية والطائفية الخارجة عن دائرة الانتماء إلى الحضارة العربية نظرتنا الى تلك الاصوات الصهيونية ، لان أثرهما وغايتها في تفتيت امتنا ، واحد .

ضمن هذه المنطلقات القومية الواقعية تصدر « المعرفة » عددها الخاص عن « الرواية السورية المعاصرة » مع ملاحظة أن مما يقلل حظ الرواية السورية في التبكير ـ فقد سبقتها الرواية المصرية بنصف قرن تقريباً ـ وفي النماء ـ فالروايات الجزائرية والمغربية أعمق نظرة وأشمل تعبيراً عن مجتمعاتها ـ هو ما عمد إليه الاستعمار في مطلع هذا القرن من تفتيت بلاد الشام (أو سورية الطبيعية) تسهيلاً للهجرة الصهيونية إلى فلسطين وتجزيئاً لنضال عرب الشام ضد الاستعمار ، ومنعاً لهذه البلاد من أن تستخدم مواردها الغنية في سبيل تقدمها وتقدم البلاد العربية وتحررها . إن هذا التفتيت ، وما أعقبه من تشتيت عرب فلسطين ، قد منعت تشكل شيء يسمى بالمجتمع السوري، بمعنى ما يصح أن نذكره عن المجتمع المصري مثلاً . إلا أن الوعي القومي والطبقي كان عاملاً معوضاً بعض الشيء ـ ولعل ذلك أهم ما يميز انتاج الروائيين العرب السوريين .

رئيس التحرير

★ ★ ★

مدخل إلى

الرواية والقصة

في القطر العربي السوري

جورج سالم

- ١ -

لا بدّ من الاشارة في مستهل هذا البحث الى أن هذين الفنين كليهما يدينان بظهورهما الى تأثر الأدب العربي في أواخر القرن التاسع عشر وفي القرن العشرين بالآداب الأوروبية ، فليست الرواية أو القصة تطويراً أو امتداداً للقصة العربية القديمة أو للحكاية والرواية الشعبية ، أي للفنون السردية التي عرفها التراث العربي منذ العصر الجاهلي حتى

عصر الانحدار وتفاوتت فيا بينها قوة وضعفاً وجمالاً وقيمة . ذلك بأن كلا من الروائي والقاص في مطلع القرن العشرين كان يستوحي فيا يكتب الآثار الأدبية التي اطلع عليها في الأدب الغربي ، بلغتها الاصلية أو مترجمة أو معربة . ومعنى ذلك أنه كان يقتبس قالباً فنياً جديداً فيحاول أن يخضع له وأن يخضعه للموضوعات التي يريد أن يعبر عنها في آن واحد ، معتمداً في الاداء على الجملة العربية القديمة أو المتطورة ، المزخرفة المنمقة حيناً ، البسيطة السهلة حيناً آخر ، وهكذا نجد أنفسنا أمام فن جديد مصاغ بالبنى الاسلوبية العربية .

ولعل من البديهي أن تكون نشأة هذين الفنين متعثرة مضطربة ، ففيها كثير من التقليد والارتباك . أما العوامل التي ساعدت على ظهور هذين الفنين فشبيهة الى حد بعيد بالظروف الاجتماعية والحضارية التي رافقت ظهورهما في الغرب ، فهناك من جهة انتشار المطابع وظهور الصحف والمجلات ، ولقد احتضنت هذه ، الفن القصصي منذ نشأتها وما تزال ، ومن جهة ثانية ظهور الطبقة الوسطى التي آلت اليها الحياة الثقافية والأدبية والسياسية في آن واحد ، وقد اتخذت هذه الطبقة الفن الروائي أداة لها تذيع بها مفاهيمها ، وتعلن آراءها في تنظيم المجتمع والعلاقات الانسانية وتنقد بوساطتها مجتمعها . ومن هنا كانت عناية الكتاب الأوائل بالمضمون الروائي أكثر من عنايتهم بالشكل والاسلوب ، ومن هنا جاء التعثر والفجاجة في كثير من الآثار التي لم يبق لها الآن من قيمة سوى القيمة التاريخية .

- ٢ -

يأتي اسم فرنسيس المراش بين الرواد الأوائل لفن الرواية في سوريا ، فقد كتب هذا الشاب المثقف المتحرر ، المرهف الحساسية ، في الربع الاخير من القرن التاسع عشر روايتين تعتبران باكورة الانتاج الروائي في هذا القطر ، وتحملان كل ما تتصف به المحاولات الأولى من تعثر واضطراب ، وتعبران عن نزعات اصلاحية ومطامح اجتماعية واسعة الآفاق . ولقد سيطرت هذه المطامح الاجتماعية الاصلاحية على الرواية ، وعلى القصة من بعد ، أمداً ليس بالقصير ، وهاتان الروايتان هما «غابة الحق» و «در الصدف في غرائب الصدف» ولا شك في أن لهاتين الروايتين قيمة تاريخية صرفاً . واذا كان التوجيه والوعظ والارشاد يسيطر على الرواية الاولى ، فان عنصر الطرافة والدهشة

يطبع الرواية الثانية ، والروايتان كلتاهما أقرب الى الوثائق الاجتماعية منها الى الرواية ، وهذا أمر طبيعي في المحاولات الروائية الاولى .

ومما يعطي المراش قيمته لدينا أنه أثر في عدد من الروائيين الذين ظهروا بعده ، فقيمته ليست في ما كتب بل في الطريق التي شقها أمام الرواية وهكذا ظلت الرواية في سوريا تدور في أفقه حقبة طويلة . ونحن واجدون ذلك في نتاج عدد من الروائيين ، في طليعتهم ميخائيل الصقال الذي توفي في الثلث الأول من القرن العشرين . فرغم كل الجهود التي بذلها هذا الأديب ليدفع بالرواية الى الأمام ، فقد ظل متأثراً بمفهوم الرواية عند المراش وبمنظوره الاجتماعي الاصلاحي ، واسلوبه الفني معاً . ويظهر ذلك في أثريه الروائيين « العبير » و « لطائف السمر في سكان الزهرة والقمر » . فالرواية الاولى تطرح موضوع الحب والعلاقات الزوجية ، وتزويج الفتاة بمن لا تحب . وتسعى الرواية الثانية الى نقد العيوب الاجتماعية نقداً خطابياً . والروايتان كلتاهما لا تخلوان من الافتعال والارتباك في الاسلوب الروائي ، بل ان القالب الروائي نفسه لا يعدو أن يكون وسيلة للوصول الى تقرير الأفكار التي يحملها الروائي والى النقد الاجتماعي والاصلاحي على طريقة المراش .

وقل الأمر نفسه في النتاج الروائي الذي قدمه كل من نعمان القساطلي وشكري العسلي . فهما لايضيفان شيئاً كبيراً الى الرواية كما فهمها وكتبها فرنسيس المراش . فنعمان القساطلي في رواياته الثلاث التي كتبها في العقد الثامن من القرن الماضي يتجه نحو نقد الواقع الاجتماعي متخذاً الرواية وسيلة لغاية تتجاوزها . ففي روايته (مرشد وفتنة) يصور الحياة البدوية بما فيها من حب وصراع وغزوات وشؤون يومية ، أما في روايتيه الأخريين (الفتاة الأمينة وأمها) و (أنيسة) فنجد موضوعاً أثيراً عند هؤلاء الروائيين هو موضوع زواج الفتاة التي تحب شاباً وترغم على الزواج من غيره (سيكرر هذا الموضوع كل من جبران وهيكل ولكن بطريقة أفضل) وتطمح روايات القساطلي الى تصوير الصراع الحاد بين جيلين أحدهما متمسك بعاداته والآخر ثائر على هذه العادات . ان الفكرة الاصلاحية التقدمية هي التي تسيطر على الرواية عنده ، ويظل نقد المجتمع وعاداته والمناداة بالأفكار الجديدة رائده ولو ضحى بهيكل الرواية وبنيانها الفني .

على هذا النحو أيضاً كتب شكري العسلي ، أحد شهداء العروبة سنة ١٩١٦ ، روايتين (فجائع البائسين ، ١٩٠٧) و (نتائج الاعمال ، ١٩١٣) وأهم مايميز نتاج العسلي ان الرواية عنده قد مالت نحو وحدة الموضوع وتماسكه وتخلصت من التفكك والتمزق ، وهذا مايضع لبنة جديدة في مسيرة الرواية في قطرنا ، وينقلنا الى الرواية في سوريا في فترة نهضتها ونعني بها الفترة الرومنطيقية .

- ٣ -

شهدت هذه الفترة التي امتدت من ثلاثينات هذا القرن حتى نهاية الحرب العالمية الثانية ظهور عدد من الروايات التي أقامت دعائم الفن الروائي في سوريا على أسس فنية وأدبية متينة رغم كل المآخذ التي يمكن أن توجه الى هاتيك الروايات . وتطالعنا هذه الفترة بأسماء لامعة نذكر منها شكيب الجابري ومعروف الأرناؤوط ومصطفى الأيوبي .

ورغم التباين الكبير بين الأساليب التي اعتمدها هؤلاء الروائيون والموضوعات التي طرقوها فان نتاجهم جميعاً ينضح بعبق الرومنطيقية ، بالمعنى الواسع للكلمة ، ففي نتاج معروف الأرناؤوط الغزير ، الملحمي الأسلوب ، نجد عودة الى التاريخ القومي ومحاولة بعثه واستيحائه في العمل الروائي (سيد قريش ، فاطمة البتول ، عمر بن الخطاب) . ان هذه الروايات أكثر من مجرد روايات تاريخية - على طريقة زيدان - ففيها تركيز والحاح على قيم حضارية هامة ، وفيها الخيال المبدع الخصب الذي يتجاوز السرد ليبعث التاريخ وجوداً حياً ، ويمزج الواقع بالاسطورة مزجاً مبتكراً في أثر روائي بحت . والمعروف ان العودة الى التاريخ المحلي أو القومي في الرواية أو في غيرها من الفنون سمة بارزة من سمات الأدب الرومنطيقي الأوروبي ، على نحو ما تجلى في الرومنطيقية الالمانية بشكل خاص . ويكفي ان يتذكر المرء الروايات التاريخية التي سبقتها كآثار عبد المسيح الانطاكي وعبد الحميد الزهراوي ليرى القفزة الكبيرة التي حققتها روايات الأرناؤوط في هذا المجال .

كذلك نجد في نتاج شكيب الجابري ، أحد أعلام الرواية السورية في النصف الاول من هذا القرن ، ملمحاً رومنطيقياً بالغ الوضوح ، ويتجلى ذلك في الموضوعات التي عالجتها رواياته وفي اسلوبه الفني على حد سواء . (نهم ، قدر يلهو ، قوس قزح) وتبقى السمة الرومنطيقية طابعه الأساسي حتى في نتاجه الأخير (وداعاً يا أفاميا ١٩٦٠) .

في روايات الجابري يبرز موضوع الاغتراب والبعد عن الواقع المعاش ، فالأحداث تجري في بلدان أوروبية ، والأشخاص منغمسون في حضارة أوروبية أو في مجتمع أوروبي أو هم متخلعون عن مجتمعهم ، بل ان احدى رواياته (نعم) ليس لها من العربية إلا اللسان ، ويمثل بطلها من جهة أخرى الدونجوانيـة الرومنطيقية بأجلى صورها . إلا ان ظهور هذه الرواية الجميلة سنة (١٩٣٦) كان حدثاً مهماً في تاريخ الرواية في قطرنا . وبظهورها أرسى الجابري دعائم الرواية في سوريا . ذلك بأن هذه الرواية أنهت مرحلة التعثر الطويلة ، ويقتضينا الانصاف أن نشير الى أن هذه الرواية ، الى جانب قيمتها التاريخية ، ماتزال تحتفظ حتى اليوم بحرارة دافقة ونبرة ذاتية حادة ، وقدرة على التأثير وإثارة الاعجاب مردها الى قدرة الروائي على تصوير المشاعر وتحليلها والرهافة في رسم الاشخاص ، والى نصاعة الاسلوب وحسن الصياغة .

وفي هذا المنحى الرومنطيقي نضع نتاج مصطفى الايوبي (السلوان الكاذب...) بما فيه من عاطفية مفرطة في ذاتيتها وخطابيتها وآلامهـا الرتيبة بحيث تطغى على كل ماحولها .

ـ ٤ ـ

في هـذه الفترة ذاتها بدأت القصة القصيرة تتلمس طريقها الى الظهور ، على نحو لايخلو من الارتباك والاضطراب في أول الأمر . فهذا فن جديد له طرائقه ومواضعاته ، لم يسبق للنثر العربي القديم أن عرفه . ولقد أقبل عليه الشباب آنذاك بعد ان أطلعوا عليه في اللغات الأجنبية فوجدوا فيه قالباً شديد المرونة ، شديد التأثير ، وأخذوا به موقنين أنه فن قادر على اعادة نقل الحياة بأفضل من سائر الفنون . وظل هـذا الفن يسير مسيرته الواثقة حتى استطاع أن يستقطب عدداً كبيراً من الأدباء ، مما أتاح له أن يشق لنفسه طريقاً وان يزاحم بقية الفنون ويزحمها ، حتى غدا في الآونة الأخيرة — كما سنرى — الفن الأول في النتاج الأدبي في سورية . وهكذا رأينا محاولات قصصية عديدة نشرت أول الأمر في الصحف ، كما نشرت كثير من الروايات قبل ذلك متسلسلة في الصحف ، ونحن في غنى عن الاسهـاب في الدور الذي لعبته الصحيفة في ازدهار القصة في الأدب الغربي وفي أدبنا العربي على حد سواء ، وما تزال الصحيفة تلعب هذا الدور الى اليوم ، وقد أتيح لعدد من هذه القصص أن تظهر في مجموعات قصصية وبقي قسـم آخر منها محفوظاً في صحف تلك الفترة .

من هذه المحاولات قصص صبحي أبو غنيمة « أغاني الليل » وعلي خلقي « ربيع وخريف » وأكرم خلقي وميشيل عفلق ومحمد النجار ونسيب الاختيار « في قصور دمشق – همسات بردى » وكثير من قصص هؤلاء الرواد قريبة الشبه بالصورة أو بالمقالة أو بمزيج من ذلك كله « قصص علي الطنطاوي » ، كما تحمل معظمها تأثيرات جبران والمنفلوطي وغيرهما وكثيراً من الملامح الرومنطيقية .

إلا أن الذروة التي تمخضت عنها هذه الفترة وخير من مثلها وعبر عنها في اكتمالها ونضجها مع دفع لها نحو الواقعية هو فؤاد الشايب في مجموعته الوحيدة « تاريخ جرح ١٩٤٤ » . وليس من المبالغة في شيء أن نقول أن القصة القصيرة عندنا قد وجدت هويتها الذاتية وشخصيتها المتكاملة في نتاج هذا الرائد الكبير اذ تعرت القصة على يديه من كل ماكان يشوبها من امور خارجة عن نطاق القصة « كالوعظ والخطابية والعبر والافكار المجردة حيناً والافتعال حيناً آخر » . وأصبحت الحادثة المعقولة الجديدة ابنة التجربة والمعاناة ، والاشخاص في نموهم وواقعيتهم ، والشكل السردي البسيط العذب الآسر ، هي قوام القصة كما مثلها نتاج هذا الكاتب الذي يلخص مرحلة بأسرها في تاريخ القصة في سورية .

وفي هذه الدائرة التي خطها فؤاد الشايب للقصة في بلادنا ، وكان نتاجه القليل خير تجسيد لها ، نستطيع أن نضع نتاج عدد من معاصريه أو ممن جاؤوا بعده ،ولكنهم لم يخرجوا كثيراً عن هذا الافق الذي شقه في تاريخ قصتنا . في طليعة هؤلاء مظفر سلطان في مجموعته الكبيرة «ضمير الذئب» بكل ما تنطوي عليه من عنف وقسوة ومحاولة للغوص الى أعماق الشر والخطيئة والجنون في نبرة ذاتية حارة حادة ، وصقل اسلوبي مرهف وبناء تقليدي مثير على نحو يذكر بموباسان في أفضل نتاجه .

الى هذا الجيل تنتمي السيدة الفة الادلبي في مجموعاتها « قصص شامية – وداعاً يادمشق – ويضحك الشيطان » وتمتاز قصصها بالرهافة والرقة والحميمية وتصوير مافي الحياة اليومية من شعر ، وما تنطوي عليه العلائق الانسانية من حنو وألم ، كما تمتاز بالتعلق الرومنطيقي بأزمنة وأمكنة لاسبيل الى عودتها أو العودة اليها . ان عالمها عالم حان عذب تشوبه بعض الكآبة ، وتذكر قصصها بتيمور وكاترين منسفيلد في آن واحد .

ولا بد أن نذكر ونحن في صدد الحديث عن هـذا الجيل قصص الكاتبتين اللتين تنحوان منحى اجتماعيـاً في نتاجها وهما سلمى الحفار الكزبري « حرمان – زوايا » ووداد سكاكيني «مرايا الناس – بين النيل والنخيل – الستار المرفوع – نفوس تتكلم» .

كذلك القول في عدد آخر من قاصي هذه المرحلة الذين لم يتخذوا من فن القصة أداتهم الرئيسية أمثال سامي الكيالي «أنوار وأضواء» وخليل الهنداوي « الحب الاول – دمعة صلاح الدين » وتغلب على قصص الهنداوي النزعة الرومنطيقية والحادثة التاريخية والسرد المباشر والوصف الخارجي ، ويغلف ذلك كله بأسلوب مشرق وبيان عذب .

- ٥ -

في الخمسينات من هذا القرن عرفت القصة القصيرة في سورية – بعد أن توطدت دعائمها – تياراً جديداً أدخل عليها تطوراً واسعاً ، ونقلها من جوها السابق المشوب بالرومنطيقية ، في غالب الاحيان ، الى جو جديد يتسم بالواقعية الحادة . وليس يعني ذلك أن جيل فؤاد الشايب وزملائه قد التزم الصمت ، فلقد تعايش هذان التياران أمداً طويلاً . ذلك بأن كثيراً من المجموعات التي أشرنا اليها آنفاً قد ظهرت بعد الخمسينات . ومع هذا فقد طغى هذا التيار الجديد على الساحة الادبية ، على نحو واسع . واذا كان الجيل السابق قد اتجـه نحو المجتمع فان هذا الجيل الجديد ، وجله متأثر بالاشتراكية أو المـاركسية ، قد اتجـه نحو الواقع ، وهكذا طرحت كلمات الواقع والواقعية والواقعيين والالتزام والادب للشعب بكل زخمها وعنفها في هذه الفترة .

لقد اظهر كتاب هذا الجيل عناية خاصة متشددة لا بالمجتمع عامة بل بطبقة خاصة منه ، هي طبقة الفقراء والمعدمين والمسحوقين في المدن والارياف على حد سواء ، وانتزع ابن الشعب دور البطولة في ساح القصص ، وراحت القصص تصور وتعرض وتـدرس الظروف الحياتية البائسة التي يرزح تحتها عدد هائل من ابناء الشعب (العمال والفلاحين وصغار الموظفين والعاطلين عن العمل والمشردين والمناضلين والمتمردين ...) تصويراً دقيقاً قاسياً يكاد يذكر بأسلوب زولا وشفقته القاسية .

ويمكننا أن نعتبر قصص ليان ديراني التي ظهرت متفرقة في الصحف قبل الخمسينات بعقد أو اكثر ، ولم تنشر في مجموعة ، النواة الرائدة لهذا الاتجاه . وفي يقيننا أن سعيد حورانية واحـد من اقوى الأصوات التي ظهرت في هذه الفترة (وفي النـاس المسرة

– شتاء قاس آخر – سنتان وتحترق الغابة) فهو يقدم في قصصه صور الحياة القاسية الأليمة ، ويصور آلام ابطاله ، وكلهم من المسحوقين ، تصويراً دقيقاً ينبض بالحياة ويتدفق بالحرارة ويثير الشفقة والنقمة معاً .

ونظيره شوقي بغدادي في مجموعته « حينا يبصق دماً » في نبرة أضعف . أما عادل أبو شنب الذي بدأ عطاؤه في هذه الفترة « عالم ولكنه صغير – زهرة استوائية في القطب – الثوار مروا بيتنا » فقد تطور تطوراً كبيراً ولم يتوقف عن الكتابة كما حدث لعدد كبير من زملائه وأبناء جيله . ان اهم مايميز هذا القاص ليس موضوعاته الواقعية وحسب ، بل الطريقة الفنية – التكنيك – الفني المتجدد والقوالب التي يصوغ فيها تجربته. انالمهارة والقدرة على أداء التجربة بطريقة جديدة هيالتي تلفتالانتباه في نتاج هذا القاص .

أعطت هذه الفترة قاصاً واقعياً آخر هو حسيب الكيالي « مع الناس – أخبار من البلد – حكاية بسيطة ١٩٧٢ » . ولقصص حسيب الكيالي طعم ونكهة خاصان هما طعم الحياة الشعبية ونكهتها ، وقلما وجدنا كاتباً عرف بيئته الخاصة الضيقة وخبرها وعبر عنها تعبير حسيب الكيالي، فالحادثة عنده مثيرة مشوقة طريفة ، بيد أنها صادقة ومؤثرة أبداً، هي قطعة من الواقع. أما أشخاصه فكائنات تنبض بالحياة ، تجمع البساطة وطيبة القلب الى الذكاء ، كما تجمع بين القوة والضعف، وفي هذا يكمن تأثيرها . ويصوغ القاص ذلك كله صياغة رشيقة محببة الى النفس بأسلوب عفوي بسيط لا تكلف فيه ، يعبر عن الاشخاص بدقة وحوار رشيق لايخلو من كلمات شعبية قادرة وحدها على نقل الفكرة والمعنى .

وهذا كله لا بد أن يذكرنا بقاص آخر يمتاز أدبه بنكهة شعبية محلية عجيبة هو أديب نحوي الذي بدأ بداية رومنطيقية في « كأس ومصباح » ثم انتهى الى واقعية محلية صارخة فيها التزام سياسيحاد وفيها رنينإنسانيفاجع وقدرة علىالبناء القصصي ممتازة « حتى يبقى العشب أخضر – حكايا للحزن – عرس فلسطيني – قد يكون الحب » ويلاحظ على اسلوبه تعمد في استعمال العامية لا مبرر له .

كذلك انتجت هذه الفترة قاصاً استطاع أنيمتح جلموضوعاته من الريففجاءت تعبق برائحة الأرضوترسم المآسيالانسانية الصغيرة المؤلمة فيقرى الشمال بخاصة بحساسية

وصدق عميقين ، هذا القاص الموهوب هو فاتح المدرس الذي انصرف نهائياً الى الرسم فأعطى اللوحات الرائعة العديدة ، ولم تجمع قصصه حتى الآن في كتاب مع الأسف . وفي هذا الاتجاه نضع قاصاً آخر هو يوسف أحمد المحمود الذي توقف عن الكتابة لسبب لا نعرفه وكانت مجموعته الأولى « المفسدون في الأرض » تبشر بامكانية طيبة .

في هذا المسار الواقعي ظهر اديبان ملتزمان : مطاع صفدي « أشباح أبطال » وصدقي اسماعيل « الله والفقر ». أما أولهما فتأثر بالوجودية في مفاهيمها الفكرية والادبية ، وكثيراً مايطغى صوت القاص على صوت أبطاله وتتعثر قصصه في شيء من الغموض الا أنها تحمل نفساً ثورياً واضحاً . ويميل ثانيهما الى البساطة والبعد عن التعقيد في تصويره للانسان المسحوق تحت وطأة الظروف الاجتماعية الخارجية في كثير من الوضوح .

ولود في هذا المقام أن نشير الى ان هذا الجيل الواقعي الذي أغنى القصة في سوريا قد تنوعت أساليبه الواقعية تنوعاً كبيراً حتى لنكاد نقول ان هناك واقعيات على قدر الكتاب الواقعيين أنفسهم . وعلى هذا النحو نستطيع ان نعدد الواقعيين الذين التزموا التصوير الخارجي وعنوا بوصف البيئة واعتمدوا الاسلوب التسجيلي وفي طليعتهم فاضل السباعي (الشوق واللقاء — مواطن أمام القضاء — ضيفة من الشرق — الليلة الاخيرة — نجوم لاتحصى) وقد عرف فاضل السباعي بقدرته على تصوير الحياة الشعبية وحياة المدينة باسهاب كبير وبعث اللون المحلي في لغة مصقولة . ويبدي مراد السباعي (الشرارة الاولى — الحكاية ذاتها) اهتماماً بالحادثة المثيرة التي تقوم على العقدة القوية . وصباح محي الدين (بنت الجيران — العائد — السنفونية الناقصة) وقد أبدى هذا القاص الموهوب الذي مات في مقتبل الشباب قدرة فنية ملحوظة ولا سيا في مجموعته الاخيرة تقوم على رسم الاجواء بصدق وتطوير القالب القصصي . وعدنان الداعوق (ازهار البرتقال — ذات الخال — السمكة والبحار الزرق) الذي يؤثر البساطة والبعد عن التكلف في الموضوعات والاسلوب . وعلي بدور الذي يعني أكثر مايعني بالحادثة المعبرة . أما فارس زرزور فيمتاز بحساسية مرهفة تجاه الألم ويلح الحاحاً خاصاً على تطوير البطولة (حتى القطرة الاخيرة — اثنان وأربعون راكباً ونصف) وحسيب الشريف (أنين الأرض — عندما يجوع الأطفال) وعبد الله عبد الذي ينتمي الى هذه المدرسة مع ان نتاجه يعود الى مابعد الستينات (موت البنفسج — السيران ولعبة أولاد يعقوب) ولا نعدم أن نرى في الواقعية الحادة التي يأخذ بها كثير من هؤلاء نفساً رومنطيقياً ، بل

كثيراً ماتتحول الآلام والواقع نفسه الى موضوع عاطفي غنائي . ميلاد لجمة (الشريط الذي لاينقطع) وياسين رفاعية (الحزن في كل مكان - العالم يغرق) .

والى جانب هؤلاء نلاحظ وجود تيار واقعي آخر يعتمد على التحليل اكثر من اعتماده على التسجيل والوصف . ويأتي في طليعة ممثليه اسكندر لوقا (حب في كنيسة — رأس سمكة — النفق والارقام — المأدبة) وجان الكسان (نداء الأرض — نهر من الشمال — الحدود والأسوار) .ونصر الدين البحرة (هل تدمع العيون — انشودةالمروض المرم) وبين هاتين المجموعتين المتباعدتين في تاريخ ظهورهما فرق كبير في النضج الفني وأسلوب الأداء . ومحمد حيدر (العالم المسحور) في الحاحه على تقديم البطل المسحوق وبديع حقي (التراب الحزين) الذي يعتمد أناقة التعبير وأحكام البناء القصصي . وعبد العزيز هلال (امرأتان في الزحام — الرجل الأثري) وتمتاز قصصه بدقة التحليل وجودة العرض والقدرة على تحليل المشاعر بلمحات خاطفة

-٦-

معظم أفراد هذا الجيل أعطى اكثر ما استطاع أن يعطيه — باستثناء الواقعيين الذين بدؤوا بعد أن ازدهرت القصة الواقعية — لهذا فقد توقف كثير منهم عن الكتابة وشحب نتاج عدد منهم واضطر آخرون الى البحث عن اساليب جديدة في التعبير ، والذين مازالون يكتبون منهم أقل من الذين توقفوا ، كأنما أعطت هذه الواقعية كل أكلها . كاتب واحد بدأ عطاؤه بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة ، وما يزال في ذروة العطاء هو الدكتور عبد السلام العجيلي . وان الناقد ليجد صعوبةكبرى اذا هوحاول أن يصنفه في مذهب أدبي أو مدرسة أدبية ما . ذلك بأنه استطاع أن يبدع لنفسه صوتاً خاصاً متميزاً في خضم هذه الاصوات الكثيرة المتفاوتة في أصالتها ، هو مزيج من الواقعية والرومنطيقية ، من عالم الواقع والخيال ، مزيج أصيل من البيئة المحلية « شواطىء الفرات حيث يقيم » وبلاد العالم الواسعة التي زارها، فعاد منها بنماذج إنسانية وحوادث وحكايات آسرة ، إلى مهارة في صياغة الحدث وسرده وقدرة خاصة على خلق « الجو » وهي قدرة ينفرد بها العجيلي بين كتاب جيله .

ويغطي إنتاجه ربع قرن كاملاً من عمر القصة في سورية بدءاً من مجموعته الاولى « بنت الساحرة » ١٩٤٨ » وانتهاء بآخر مجموعاته « حكاية مجانين ١٩٧٢ »

وبينها ، ساعة الملازم — قناديل اشبيليا — الحب والنفس — الخائن — الخيل والنساء — فارس مدينة القنطرة . لقد اتخذ في القصة القصيرة، على يد العجيلي ، مكانه الحقيقي بين فنون الادب في قطرنا . إن قدرة العجيلي على السرد ، وإبداع حكاية ذات حادثة مشوقة ، وخلق الجو ببراعة دون اللجوء إلى تفصيلات كثيرة ليست كل ما في ادب العجيلي ، فوراء ذلك كله نظرة إلى الانسان والمجتمع والكون ، وقد نقبل هذه النظرة وقد نرفضها الا أننا لا بد أن نعترف انها نظرة اصيلة تتضافر القصص والمجموعات جميعاً لتنقلها الينا ، وهكذا فان كل قصة هي جزء يتكامل مع أجزاء أخرى في هذا العالم القصصي الذي بناه العجيلي خلال سنوات طويلة ، نمت فيها قدرته الفنية والاسلوبية ، كما تطور أداؤه وبنيانه تطوراً كبيراً .

— ٧ —

وكما اتجهت القصة في مطالع الخمسينات نحو الواقعية بإيقاعاتها المختلفة وتنويعاتها المتباينة والحاحها على الواقع اليومي المعاش كذلك اتجهت الرواية في المسار نفسه . وأتيح للادب في القطر العربي السوري أن يشهد ظهور روائي كبير هو حنا مينه . وبظهور أثره الروائي الاول (المصابيح الزرق ١٩٥٤) أعلن عن انتهاء المرحلة الرومنطيقية في الرواية في سورية التي كان شكيب الجابري خير من مثلها وعبر عنها ، كما أعلن عن ميلاد الرواية الواقعية بما أوتي من قدرة على الابداع وتصوير الواقع الحي بكل شخوصه وأحيائه . ان حنا مينه ينطلق في كل ما يكتب من تجربة أو معاناة ورصد دقيق للواقع المحيط به ، وهو متأثر في ذلك بالروائيين الروس . وفي روايته الاولى هذه يستوحي تجاربه وذكرياته ومما يمده به الواقع من أحداث وكائنات وصور في فترة عصيبة من حياتنا المعاصرة ويقدمها نابضة بالحركة والحياة والقدرة على التأثير بصدقها . فهو ينقل الواقع المعاش بدقائقه ويعنى خاصة برسم الأبطال المستمدين من أبناء الطبقات الشعبية الفقيرة في بؤسهم وآمالهم وكفاحهم اليومي . وخلف هذه الواقعية الدقيقة يكمن ايمان الكاتب بالانسان وبمستقبل الانسان ، وهو يدين بقوة كل مظاهر البؤس والزيف والفقر التي تشوه حياة الانسان وانسانيته .

وقد خطا في روايته الثانية (الشراع والعاصفة) خطوة أوسع في هذه الطريق التي يسير فيها . فهذه الرواية ملحمة رائعة في تصويرها لحياة الناس في الموانىء ،

ولبطولة الانسان الفادي في البر والبحر يتكشف ذلك كله في شخصية بطلها (الطروسي) الساعي لتحقيق انسانيته ، وذلك في كفاحه للعودة الى البحر ، مملكته الحقيقية . واذا كنا نلحظ شيئاً من الضعف في مستوى الرواية الثالثة « الثلج يأتي من النافذة » فان في حرارة المشاعر وصدق تحليلها وعنف الأحداث التي تطالعنا بها آثاره الاخيرة « الشمس في يوم غائم – حياة انسان » ما يعطي هذا الروائي مكانة فريدة في أدبنا الروائي كله .

- ٨ -

في الستينات ، انطلق صوت قاص شاب من صفحات بعض المجلات الأدبية يحمل نبرة خاصة حارة أصيلة ، لم يتخرج من مدرسة أو جامعة ، ولم ينتم الى مدرسة أدبية ما ، كل ما في الأمر ان احساسه بالحياة عميق وتعبيره عن ذلك صادق ، وقد أعلن هذا القاص عن تحول كبير في القصة السورية ، ذلك هو صوت زكريا تامر الذي كان يشق للقصة طريقاً جديدة وينقلها من طور الى طور ، وكان هو خير من مثل هذا الاتجاه الجديد وعبر عنه .

لقد انتقلت القصة القصيرة على يد زكريا تامر « صهيل الجواد الأبيض – ربيع في الرماد – الرعد » وأخيراً دمشق الحرائق من تصوير الواقع الى خلق واقع ليس صورة عن الواقع الخارجي الذي يراه الناس ويألفونه بل هو بناء واقع جديد من خلال رؤية الكاتب . وهي ليست رؤية موضوعية أو علمية بل رؤية الفنان الخاصة للانسان والواقع الانساني . رؤية فريدة يمتزج فيها العالم الخارجي بالعالم الداخلي ، والحقيقة بالوهم والخيال بالرمز . وسعي دائم للكشف عن باطن النفس في اضطرابها ومخاوفها وأشواقها وآمالها المحبطة وتمزقها . من هنا كان أبطال زكريا تامر بؤساء بالمعنى الواسع للكلمة ، ينشدون السعادة ولا سعادة ، ويبحثون عن الحب في عالم قاس لامحبة فيه ، يصارعون قوى لاسبيل الى قهرها أو التغلب عليها : التقاليد التي تغل انطلاق الذات الانسانية لتحقيق وجودها كاملا ، وسلطان الشرطي ، ممثل الحاكم ، الذي يجسد قوة رعناء لامنطق لها تحصي على الناس حركاتهم وسكناتهم وتحول دون تحقيق حريتهم ، والفساد التاريخي في المجتمع ، وهناك الجوع الدائم للخبز ، إلا أن الخبز ليس إلا صورة من صور الحرمان العديدة التي يشكو منها أبطاله .

وقد اقتضاه بناء هذا العالم أن يجر الأساليب السردية المعروفة التي استنفدها

القاصون الواقعيون ويبحث عن لغة قصصية جديدة ، قوامها اللمحات الشعرية وبناء القصة بناء جديدة لاحدود فيه بين الواقع والحلم وبين الحاضر والماضي والمستقبل،وبين الحوار والمونولوج الداخلي ، يعتمد على سبر أغوار النفس وعلى الرمز والتجريدحيناً، والاستعانة ببعض الشخصيات التاريخية لاضفاء الوقائع المعاصرة عليها حيناً آخر . ولعل أفضل أثر يمثل فن زكريا تامر وعالمه واسلوبه قصته المطولة «الرحيل الى البحر» .

هذه الفترة القريبة وهذا الاتجاه الجديد الذي تحدثنا عنه من خلال نتاج زكريا تامر أعطيا عدداً من القاصين لم يتوقفوا عن الانتاج ، فقصصهم تغطي المجالات الادبية اليوم ، وهم يمثلون القصة السورية في المرحلة الراهنة احسن تمثيل ، نذكر منهم غادة السمان وحيدر حيدر ، وكوليت سهيل ووليد اخلاصي وحليم بركات وهاني الراهب وفاروق مرعشي وزلة عبودي .

في نتاج غادة السمان « عيناك قدري — لا بحر في بيروت — ليل الغرباء — رحيل المرافىء القديمة » تتفتت الحادثة فلا يبقى منها الا خيط صغير جداً ، ويسود القصة توتر عصبي حاد ، ويطغى صوت عنيف متألم على سياق القصة لا يفتأ يعبر عن الانفعالات الحادة بصرخات عالية النبرة ذات وتيرة واحدة ، وبأسلوب متوتر يهدف الى تصوير رفض المرأة لوضعها البشري والاجتماعي . أما حيدر حيدر «حكايا النورس المهاجر — الومض » ففي قصصه سبر عميق للباطن الانساني واحساس حاد بالواقع الاجتماعي والتاريخي للانسان العربي ، ولهزيمة هذا الانسان واخفاقه ، ان البعد التاريخي للانسان العربي أهم ما يميز نتاج هذا القاص ، وتظل قصص مجموعتيه تعبيراً عن الذات الفردية حين تعكس روح الجماعة ، والقصص التي نشرها بعد ظهور مجموعتيه أفضل ما كتب . وكما أننا نجد في الشعر الحديث لغة شعرية خاصة يصنعها الشعراء في اطار اللغة كذلك نجد في هذه المدرسة لغة قصصية خاصة فيها تجاوز للنثرية والتقريرية واعتماد على اسلوب نثري جديد فيه شيء من الشعر والغنائية ، ومن هنا فان كثيراً من قصص هؤلاء القاصين يمتزج بعضها ببعض لتشكل صوتاً واحداً فيه الألم والمرارة وفيه التمزق والحيرة والغربة والتمرد على نحو صادق مؤثر .

ولا شك في أن هذا الوصف ينطبق كذلك على نتاج كوليت سهيل بشفافيته وشاعريته ورهافته وبالحاحه على موضوع الحب بكل ما فيه من حرية وانطلاق وسمو « أنا والمدى — الكلمة الانثى — قصتان » . أما حليم بركات «الصمت والمطر »فتجربة

قصصية متميزة فيها تأثرات ثقافية واسعة وقدرة قوية على البنيان القصصي المحكم وسيطرة على المشاعر في سبيل تحليلها والنفاذ اليها .

الى هذه المرحلة ينتمي نتاج وليد اخلاصي الغزير « قصص – دماء في الصبح الأغبر – زمن الهجرات القصيرة – الطين – الدهشة في العيون القاسية » لقد لفت هذا القاص الانظار بمجموعته الاولى « قصص » بما فيها من عفوية وروح شعرية وبساطة واعتماد على اللمسات المرهفة السريعة . ان جهوده كلها لتنصب على البحث عن الطرافة والغرابة واثارة الدهشة ولا أهمية للطريقة التي تصاغ بها . ولذلك فقد استخدم مختلف التقنيات للوصول الى ذلك من الواقعية الحادة الى الرمزية مروراً بالتعبيرية والانطباعية وهذا ما يفسر وصف النقاد له بأنه كاتب تجريبي . ان التجريبية لا تعني لديه ، في اعتقادنا ، البحث عن اسلوب شخصي متميز بقدر ما تعني الوصول الى طريقة تعبر عن هذه الطرافة، بيد أنه في قصصه الأخيرة أخذ يطرح تساؤلات واسعة جدية تتعلق بكيان الانسان ووجوده وما يمس حريته وكرامته .

أما هاني الراهب « المدينة الفاضلة » فقصصه متفاوتة القيمة الا أنها تميل في كثير من الأحيان الى التجريد ولعله أكثر قاصي هذا الجيل قدرة على التجريد والانتقال البارع من عالم الواقع الى واقع داخلي لا يخضع للمنطق المألوف بينما تمتاز قصص فاروق مرعشي بحساسية ورهافة كبيرتين تعبران عن عالم نفسي مضطرب عميق الغور رغم ما يشوبه من افتعال في التعبير في بعض الأحيان .(*)

لقد رفض هؤلاء القاصون الالتزام بمعناه الدعائي الحاد القديم في سبيل التزام جديد ، قوامه الصدق في رصد المشاعر ونقلها والانطلاق من تجربة ذاتية ، في كثير من الأحيان ، والتعبير عن الحداثة ، والارتباط بالعصر كله بما فيه من رفض وملل ومحاصرة للانسان ومحاولة لتزييف وجوده . وان في اعتمادهم الشديد على الذات لما يعطي نتاجهم في بعض الأحيان طابعاً لا يخلو من رومنطيقية .

(*) أود ان أشير هنا الى ان كاتب هذا البحث قد أسهم بجهد متواضع في الحركة القصصية في القطر العربي السوري بمجموعاته (فقراء الناس – في المنفى – الرحيل – حوار الصم) .

- ٩ -

يبدو الحديث عن الرواية في سوريا « باستثناء الأعلام القلائل الذين سبقت الاشارة اليهم » أمراً بالغ الصعوبة . فليس هناك تيار روائي واضح المعالم أو ممثلون كبار لفن الرواية استطاعوا أن يبدعوا عوالم روائية خاصة وأن يتابعوا العطاء الروائي . ان الرواية في سوريا منذ الخمسينات لا تعدو أن تكون مجموعة من الجزر المتناثرة هنا وهناك، تظهر حيناً وتختفي حيناً آخر، انها لا تشكل غابة ذات اشجار باسقة كثيفة بل هي أشبه شيء بحديقة تضم بعض الورود وبعض الازهار . وما اكثر الذين كتبوا رواية واحدة ثم تركوا هذا الفن . ومن هناك كانت القصة وما تزال سيدة الفنون النثرية في سوريا . هل يعود ذلك الى أن الكاتب عندنا لم يستطع أن يتحرر من أسر الذات ؟ أم الى عجزه عن خلق عالم واسع وإبداع كائنات متنوعة متباينة يستطيع أن يفخر ، على حد تعبير موریاك، بأنه هو الذي أخرجها من العدم بقدرته الخلاقة ؟ أم الى أنه اسير اللحظة العابرة الخاطفة في حين ان الرواية فن تلعب فيه تجربة الزمان وامتداده دوراً اساسياً .

ان أفضل الروايات التي ظهرت كانت تلك التي حاولت أن تستمد نفسها من التاريخ ولاسيما التاريخ المعاصر وترصد حركة الشعب وبطولاته : فارس زرزور « حسن جبل » وسلامة عبيد « أبو صابر » كما سعت بعضها الى رصد الافكار الجديدة وصراعاتها المختلفة ، مطاع صفدي « جيل القدر — ثائر محترف » وفي هاتين الروايتين وشائج قربى بثلاثية سارتر المعروفة . كذلك تأثرت بعض الروايات بمأساة فلسطين وحاولت تجسيدها في اثر روائي : حليم بركات « ستة أيام » أو بنكسة حزيران، عبد النبي حجازي « قارب الزمن الثقيل » ونصر الشمالي « الايام التالية » وحليم بركات « عودة الطائر الى البحر » وممدوح عدوان « الأبتر » .

كذلك عمد كثير من الروائيين الى تصوير قطاعات من المجتمع ، فاضل السباعي « ثم ازهر الحزن — رياح كانون » وفارس زرزور « اللا اجتماعيون » وحسيب كيالي « احزان البنفسج الصغيرة » ووليد مدفعي « غرباء في أوطاننا » وبديع حقي « جفون تسحق الصور » وصلاح دهني « ملح الارض » ونبيل سليمان « وينداح الطوفان » وفي هاتين الروايتين محاولة لتقديم الحياة القاسية في الريف . ونزار مؤيد العظم « سلاسل الماضي » أما افضل ما ظهر في هذا التيار فرواية « العصاة » لصدقي اسماعيل في تصويرها الدقيق لقطاع كبير من المجتمع خلال فترة زمنية طويلة .

وكثيراً ماتكون الرواية تعبيراً عن مرحلة مرّ بها الكاتب فهي شبيهة بالمذكرات أو الاعترافات ويكاد بطلها يعبّر عن الكاتب ويحمل صوته وآلامه وتمرده وتجربته : هاني الراهب « المهزومون – شرخ في تاريخ طويل » صباح محي الدين « خمر الشباب » عبد الوهاب الصابوني « عصام » كوليت سهيل « أيام معه – ليلة واحدة » وليد اخلاصي « شتاء البحر اليابس » .

وقد تنحو بعض الروايات منحى رمزياً : كوليت سهيل « كيان » أو فكرياً : أحمد حيدر « الحياة في الظل » أوسياسياً : انعام الجندي « زمن الرعب » .

— ١٠ —

الى جانب مسيرة الرواية البطيئة المتعثرة تبدو القصة ثابتة القدم تسير سيراً مضطرداً . وهذا مايقودنا الى الحديث عن الجيل الجديد ، جيل الشباب . ولا شك في أنه من العسير بل من المستحيل ان نرسم صورة لما هو رهن التغير والتبدل والتطور ، ولكن حسبنا ان نشير الى المعالم الرئيسية التي تطبع نتاج القاصين الشباب .

ان هؤلاء يمتازون أول مايمتازون برفض كل ماسبقهم ، حتى الجيل القريب منهم نفسه ، ويشمل هذا الرفض الأفكار والتقاليد ووصاية الآخرين وقد يصل في بعض الأحيان الى رفض العالم كله ، كما يشمل وسائل الأداء وصيغ التعبير . وغير غريب ان نجد في قصص بعضهم خروجاً على كل مقومات القصة ، القديمة والحديثة على حد سواء . كما يؤخذ عليهم الاندفاع في الانتاج من جهة وضعف الصلة بتراثنا الأدبي الكلاسيكي من جهة ثانية ، وهذا المأخذ الأخير بالغ الخطورة . ولعل من طبائع الأشياء ان نجد نتاج هؤلاء الشباب متفاوتاً في الجودة ، وان نجد هذا التفاوت في نتاج الكاتب نفسه . كذلك نجد البحث عن اسلوب شخصي في غمار الاساليب العديدة والتردد بينها والانتقال من مذهب الى مذهب . ومعظمهم لم تظهر له مجموعة حتى الآن بل تنشر قصصهم في المجلات والصحف ..

الرواية السوريّة المعاصرة

عدنان بن ذريل

الحديث في الرواية السورية المعاصرة حديث ذو شجون .. ذلك ان الرواية السورية المعاصرة لاتزال تحمل آثار تخلفها الظاهر ، مثلها في ذلك مثل المسرحية السورية المعاصرة ؛ مع الفارق الكبير ، ان الممارسة الجدّية ، والانتاج المنوّع استطاعا ان يحملا « الرواية » من قواقع تخلفها ، الى حيث تستطيع ان تنطلق بأصالة ، وفن ، وظلت المسرحية الى حد كبير ، متخلفة .

أن الرواية السورية المعاصرة ، رغم أنها حققت انتصارات كبيرة ، وعلى الخصوص في اتجاه الواقع ، الا أنها في العديد من نماذجها يتقاذفها الابتذال الوجداني ، أو الوهم المزيف في اتجاهات متباينة .. وحرصاً على الموضوعية ، نبدأ بتوثيق النتاج الروائي السوري الحديث ، والمعاصر ، بدءاً من الستينيات ، لنميل الى أظهار فنيته ، وتقنيته ..

١ ــ روايات واتجاهات

[عام ١٩٦٠] : وداعاً يا أفاميا ، الثلوج تحت الشمس ، من وراء القبر ،جيل القدر ، وأعواد البنفسج ..

ظهرت عام ١٩٦٠ رواية « وداعاً ياأفاميا » للدكتور شكيب الجابري ، توج بها نتاجه الروائي(١) ، ونحا فيها نحواً واقعياً ، طبيعياً ، جريئاً ، من منطلق ذاتي ، فردي ، ينم في بعضه عن حس أنساني . كما ظهرت في العام نفسه رواية « الثلوج تحت الشمس » لليلى اليافي ، وكانت فازت بها بجائزة الكتاب ، وقدم لها يحيى حقي ، وهي بالأحرى عاطفية . كما ظهرت رواية « من وراء القبر » لنظير زيتون ، وهي أدب سياسي ، تقريري ، ووعظي ، وهي مسجوعة ، قدم لها شاكر مصطفى . كما ظهرت رواية « جيل القدر » لمطاع صفدي ، عالج فيها المؤلف أشكالات الثورية في جيل الخمسينات ، من منطلق وجودي ثوري ، وبأسلوب ايحائي تلقيني . كما ظهرت « أعواد البنفسج » لجان الكسان ، وهي رواية عاطفية ملتزمة ، في نضال العمال ضد الرأسمالية ، في الخمسينات في سورية ..

[عام ١٩٦١] : ثائر محترف ، ليلة واحدة ، ذهب بعيداً ، المهزومون ،غروب الآلهة ، وفقدت ولدي ..

عام ١٩٦١ ظهرت « ثائر محترف » لمطاع صفدي، وهي مثل سابقتها جيل القدر،

«١» للدكتور شكيب الجابري : ــ نهم ــ ١٩٣٧ ، و ــ قدر يلهو ــ ١٩٣٩ و ــ قوس قزح ــ ١٩٤٦ ، وهي روايات في معظمها رومنطقية : تصدر عن تجربة ذاتية ، راجع دراسة هذه الروايات في كتابنا : ــ أدب القصة في سورية ــ دمشق ، ١٩٦٦ ، ص ١٥٠ ــ ١٧١ .

أدب ثوري ، اشكالي ، ومثير»(١) . كما ظهرت في العام نفسه « ليلة واحدة » لكوليت خوري ، وفيها ترسل شعري مشبوب ، وسبق أن اصدرت المؤلفة عام ١٩٥٩ روايتها الاولى « أيام معه » ، وكلتا الروايتين ترسم واقعي من منطلق ذاتي ، في معظمه عاطفي . كما ظهرت رواية « ذهب بعيداً » لجورجيت حنوش ، وهي كاتبة واقعية وجريئة اتبعت محاولتها هذه برواية « عشيقة حبيبي » عام ١٩٦٥ ، وكلتا الروايتين تستلهمان الواقع المحلي السوري .

وفي العام نفسه ظهرت « المهزومون » لهاني الراهب ، وكانت فازت بجائزة مجلة الآداب البيروتيسة ، وهي تصوير قطاعي لهموم الشباب الجامعي ، عاطفي وجريء ، وسوف تظهر له « شرخ في تاريخ طويل » عام ١٩٦٩ ، تتم تصوير هذا القطاع ، وسوف نحلل بعد قليل هذه الرواية الاخيرة . كما ظهرت « غروب الآلهة » لمحمد الراشد ، والذي سوف تصدر له عام ١٩٦٥ « المحمومون » يرصد فيها من خلال قصص الحب أزمات حضارية . كما ظهرت في العام نفسه ١٩٦١ رواية « فقدت ولدي » لمكرم الحافظ ، وهي باكورته الروائية ، وتدور حول التبني والحنان ..

[عام ١٩٦٢] : في المنفى ، نارسيس ، الأزاهير الحمر ، شيب .

وظهرت عام ١٩٦٢ رواية « في المنفى » لجورج سالم ، وهي رواية ذهنية اجتماعية تعتمد على الرمز . ثم ظهرت في نفس العام « نارسيس » لأنور قصيباتي ، وهي رواية تحليلية في شخصية نارسيس أرادها المؤلف تعميقاً للاحساس بالوجود ، يفجر القوى الكامنة في الذات العربية . كما ظهرت « الأزاهير الحمر » ، و « شيب » لأميرة الحسني ، وكلتا الروايتين في الحب وأحواله ، وجرائرها ..

[عام ١٩٦٣] : ثم أزهر الحسن ، ثريا ، الحب والوحل .

ثم في عام ١٩٦٣ ظهرت « أزهر الحزن » لفاضل السباعي ، وهي سرد تحليلي قطاعي لتجربة من الواقع المحلي الشعبي ، يصور جهود عائلة نسوية حلبية في اعالة نفسها وتربية الاولاد . ثم « ثريا » للمؤلف ايضاً ، وهي رواية تحليلية للحب في الوسط الجامعي .

---

(١) راجع دراسة هذين الأثرين الروائيين في كتابنا السابق الذكر ، ص ٤١٥ — ٤٢٥ .

وسوف تظهر للمؤلف عام ١٩٦٨ « رياح كانون » وهي انتقادية بالأحرى تحليلية«١».
كما ظهرت في العام نفسه « الحب والوحل » لأنعام مسالمة وهي رواية عاطفية تدمرية ، تصور حالة شيقة في الحب ، تنتسب بموت الحبيب، وَوَله الصديق ، وهجرة المحبوبة من الوطن :

[عام ١٩٦٤] : العصاة ، وسلاسل الماضي .

ثم ظهرت عام ١٩٦٤ رواية « العصاة » لصدقي اسماعيل. وهي على تعريف الناشر بها: — رواية كبيرة تؤرخ التجربة الانسانية والقومية خلال نصف قرن من تعاقب الأجيال في سورية ، وتصور الحياة اليومية في أبعادها المختلفة ، وتناقضاتها ، وأحلامها — ، وسوف نحلل هذه الرواية بعد قليل . كما ظهرت في العام نفسه « سلاسل الماضي » لنزار مؤيد العظم وهي سرد واقعي حي ، عن أثر التقاليد في النفوس ، ينتهي بقسم عرى حب غير متكافىء .

[عام ١٩٦٥] : الألوهة والخطيئة ، عينان من أشبيليا ، أيام مغربية ، ثائر من بلدي ، جومي ، عشيقة حبيبي ، والمحمومون . شتاء البحر اليابس .

وعام ١٩٦٥ ظهرت « الألوهة والخطيئة » لعبد الإله يحيى ، وهي رواية عدمية(٢) في الانقسام الداخلي ، تمجد الابداع والانسجام . وسبق أن نوهنا أن «المحمومون» لمحمد الراشد ظهرت في نفس العام ، كما ظهرت « عينان من أشبيليا » لسلمى الحفار الكزبري، وهي سرد شاعري في تمجيد الحب والجمال استوحتها المؤلفة من أسفارها ، وتدور حول زواج ماركيز اسباني من عارضة أزياء جميلة ، من اسرة متواضعة ..

---

(١) لفاضل السباعي في القصة المطولة : — مواطن أمام القضاء — ١٩٥٩ ، و — الظمأ والينبوع — ١٩٦٤ ، راجع دراستنا لأدبه في المرجع السابق ص ٣١٤ — ٣٣٥ ، وفي المعرفة عدد ٧٨ ، آب ١٩٦٨ .

(٢) تتميز هذه الرواية « الألوهة والخطيئة » بعدمية متشائمة ، ذات مسحة كدميرية عابثة ، إذ يفوز بطلاها في حبها في حرية عابثة ، في حين ينتحر صديقها لاصطدامه بانهدار القيم في نفسه .. والنفوس فيها مكدودة تعيش الفاقة ، والتسكع ، والخطيئة في اتجاه ذاتي داخلي هو في الأساس خارق . وفوق طبيعي ..

كما ظهرت في العام نفسه « أيام مغربية » لقمر كيلاني ، وهي رواية قومية اجتماعية، وتمتاز بحواراتها الشيقة ، ثم « ثائر من بلدي » لابراهيم المرجاني ، وهي تقريرية ملتزمة، تمزج الخيال بالواقع، وتدور حول النضال القومي في لواء السليب اسكندرون، ثم « جومبي » لأديب نحوي ، وهي قومية في النضال الشعبي من أجل الوحدة«١» . ثم «عشيقة حبيبي» لجورجيت حنوش كما سبق التنويه بذلك ، ثم « شتاء البحر اليابس» لوليد اخلاصي ، وهي حياتية عابثة ، متحللة من اصول السرد والتحليل ، وسوف تظهر له عام ١٩٦٩ « أحضان السيدة الجميلة » وهي أكثر رصانة وتعقيلاً ..

[عام ١٩٦٦] : الشراع والعاصفة ، والطريد .

وعام ١٩٦٦ ظهرت « الشراع والعاصفة » ؛ لحنا مينه ، وهي تصور قطاعي لحياة البحارة ، وعمال البحر في ميناء اللاذقية ، ابان الحرب العالمية الثانية ؛ وكان سبق ان صدرت للمؤلف عام ١٩٥٤ « المصابيح الزرق » وهي قصة حب بائس من حي شعبي من اللاذقية أيضاً . كما ظهرت « الطريد » ، لنواف أبو الهيجاء ، وهي قومية نضالية ، مرموزة ..

[عام ١٩٦٧] : المصير .

وفي عام ١٩٦٧ ظهرت «المصير» ليوسف جاد الحق ، وهي في قضايا فلسطينية وتعتمد الاسلوب الحواري ، وسنرى أن فارس زرزور سيعتمد الاسلوب الحواري ، ويضع فيه روايتين حواريتين ..

[عام ١٩٦٨] : جفون تسحق الصور ، كيان ، رياح كانون .

وظهرت عام ١٩٦٨ « جفون تسحق الصور » لبديع حقي ، وهي تحليلية واقعية ذات مسحة تدميرية ، في مأساة مشلول كسيح ترغمه زوجته على تطليقها لتتزوج من غيره ، وسوف تظهر للمؤلف « أحلام الرصيف المجروح » عام ١٩٧٣ . كما ظهرت « كيان » لكوليت خوري ، وهي أسطورة تمزج الواقع بالرمز ، وتمجد الحب والعطاء الفني ، في جو شاعري وإنساني . كما ظهرت في العام نفسه « رياح كانون » لفاضل

---

(١) كان « أديب نحوي » أصدر عام ١٩٥٨ رواية : — متى يعود المطر؟ — وهي أول رواية عربية سورية تعالج قضية الفلاح ، وحقه في الأرض، والعمل فيها ..

السباعي ، وهي رواية تحليلية ذات نعرة طبقية في حب بين شخصين من طبقتين مختلفتين لا يشعر عن شيء .

[عام ١٩٦٩] : حسن جبل ، ولن تسقط المدينة ، وشرخ في تاريخ طويل ، وزهرة في قبر ، وأحضان السيدة الجميلة ، وعرس فلسطيني .

ظهرت عام ١٩٦٩ « حسن جبل » لفارس زرزور ، وهي رواية واقعية في سيرة أنسان حقيقي ، ثم « لن تسقط المدينة » له أيضاً ، وترجع الى عام ١٩٦٥ ، وتؤرخ لمعركة ميسلون ؛ كما ظهرت « شرخ في تاريخ طويل » لهاني الراهب ، وسوف نحللها بعد قليل ، و « زهرة في قبر » لمحفوظ أيوب ، وهي عاطفية اجتماعية في الخير والشر ؛ كما ظهرت « عرس فلسطيني » لأديب نحوي ، وهي في التناقضات الفلسطينية ، وتميل الى الرمز الذهني ، والوجداني .وسبق التنويه أن« أحضان السيدة الجميلة » لوليد اخلاصي ظهرت في نفس العام .

[عام ١٩٧٠] : اللا اجتماعيون ، وأعواد البنفسج الصغيرة .

وظهرت عام ١٩٧٠ « اللا اجتماعيون » لفارس زرزور ، وهي واقعية تحليلية في أزمات الحب ، والطباع الانسانية . كما ظهرت « أعواد البنفسج الصغيرة » لحسيب كيالي ، وهي في الأبوة وفوات قطار الزواج، وسبق أن صدر له عام ١٩٥٦ «مكاتيب الغرام » في المثقفين في دمشق في الخمسينيات ..

[عام ١٩٧١] : الحفاة وخفي حنين ، الأشقياء والسادة ، وينداح الطوفان ، أبو صابر .

وظهرت لفارس زرزور « الحفاة وخفي حنين » ، ثم « الأشقياء والسادة » ، وهما روايتان حواريتان من الواقع السوري قبل الاستقلال ، تصور الأولى شقاءالعمال الزراعيين الموسميين ، والأخرى ظلم الاقطاع للفلاحين وقتها . كما ظهرت « وينداح الطوفان » لنبيل سليمان ، وهي رواية ملتزمة ، وثورية ، وتدور حول الانضواء الحزبي في القرية السورية ، كما ظهرت « أبو صابر » لسلامة عبيد ، وترجع الى عام ١٩٦٥ ، وهي في سيرة انسان حقيقي من مجاهدي الثورة السورية ..

[عام ١٩٧٢] : غرباء في أوطاننا ، العانس العاشقة ، ملح الأرض ، حكاية البيت الشامي الكبير ، الأيام التالية ..

وعام ١٩٧٢ ظهرت « غرباء في أوطاننا » لوليد مدفعي ، وهي في موضوعها نفس مسرحية ـ البيت الصاخب ـ له ، والتي كانت أول ماقدم المسرح القومي في سورية من نتاج سوري محلي«١» ، وسبق لوليد مدفعي أن أصدر عام ١٩٥٩ روايته الأولى « مذكرات منحوس أفندي » ، وهي انتقادية ساخرة ..

كما ظهرت في العام نفسه « العانس العاشقة » لمحمد غازي عرابي ، وهي رواية مواقفية ، في الضعف الانساني ، والخطيئة ، تقتبس حدس المطلق ، والألوهة ، وسبق للمؤلف أن فاز بمسابقة التأليف الروائي للجامعيين ؛ كما ظهرت « ملح الأرض » لصلاح دهني ، وهي ترسمية من الريف السوري سوف نحللها بعد قليل ؛ ثم « حكاية البيت الشامي الكبير للدكتور كاظم داغستاني ، وهي تسجيلية ، شعبية ؛ ثم ظهرت « الأيام التالية » لنصر شمالي ، وهي اجتماعية ملتزمة .

[عام ١٩٧٣] : الشمس في يوم دافيء ، السقوط الى أعلى ، فينوس ، أحلام الرصيف المجروح ، ثوار من بلدي ، والمحاصرون ..

وظهرت عام ١٩٧٣ « الشمس في يوم دافيء » لحنا مينة ، وهي في سيرة نفور ابن اقطاعي من أهله«٢» ، وميله الى الفئات الشعبية ، وتجري على لسان المتكلم ، والجنس فيها صريح ، ثم « السقوط الى أعلى » لوليد حجار ، وهي مغامرات دمشقية تعود الى القرن الفائت ، وتجري على لسان كاتب أجنبي يزور دمشق ، ثم « فينوس » لمحمد حسين شرف ، وهي في تمجيد الجمـــال ، عاطفية وصوفية ، ثم « أحلام الرصيف المجروح » لبديع حقي ، وهي في نكد ماسح أحذية فلسطيني يدهس أحد الدائقين ابنه ، ثم يبلع المحامي معظم ديته كأجور أتعاب ، وتحت الطبع حالياً « قلوب على الأسلاك » لعبد السلام العجيلي . ثم ظهرت « المحاصرون » لفيصل الحوراني ، وهي من احداث فلسطين ، كما ظهرت « ثوار من بلدي » لصلاح مزهر ، وهي وطنية تتضمن تواريخ موفقة عن الكفاح ضد المستعمر ..

---

(١) راجع كتابنا : ـ مسرح وليد مدفعي ـ دمشق ١٩٧٠ ، ص ١٨ ـ ٢٦ ، و ص ٥٠ ـ ٥٩ .

(٢) وهذه الرواية مثل رواية « رياح كانون » السابقة الذكر لفاضل السباعي ، تنتهي بالشعور بالاحتقار ، للطبقة وأفرادها ..

٢ ـ الواقع المحلي ، وتجربة البطل ..

ان التطور الكبير الذي تطورته « الرواية » السورية المعاصرة ظاهرة أدبية لا يمكن نكرانها ، وأحب قبل تحليل عدد من الروايات ان أثبت هنا بعض الاعتبارات الفنية ، والتقنية في موضوعين أساسيين في التأليف الروائي ، هما : رصد الواقع المحلي من جهة ، ثم تحليل تجربة البطل من جهة ثانية ..

آ ـ الواقع المحلي في الرواية العربية السورية

كان تصوير « الواقع » السوري المحلي أملاً منشوداً ، جهد روائيونا السوريون لتحقيقه ، منذ « نعمان القساطلي » الى اليوم .. وكما ان التقنية في التأليف الروائي تتأثر بثقافة الأديب الروائي نفسه ، اوموقفه من الواقع والحياة ، فقد تنوعت الاتجاهات في رسم الواقع ..

في تلك المراحل من عمر الرواية كان رسم الواقع مشوباً بالتقريرية والتسجيلية ، كما في رواية « مرشد وفتنة » لنعمان القساطلي ، والتي تسجل عادات البدو في سورية وفلسطين ، أو أيضاً بالاجتماعية والرومنطية ، كما في « فجائع البائسين » لشكري العسلي ، والتي تصور حياة ابن خادم الباشا الذي يتزوج ابنة الباشا ، ثم يقتله قريب لزوجته الأولى ..

ومع ذلك كان حاول « خير الدين الايوبي » في الاربعينيات استلهام الواقع السوري ، اذ نجده بعد أن كان يسير في طريق الرومنطية ، والتي طبعت روايته الأولى ـ السلوان الكاذب ـ عام ١٩٤٥ بطابعها ، يتجه الى واقعية ترسمية في روايتيه ـ عفاف ـ ١٩٤٨ ، و ـ قلوب ـ ١٩٥٠ ، ألا أن الواقع المحلي فيها يضيع في الموضوع المبتذل ، والتقنية المفككة ..

ثم أنه يكون في فترة البناء القومي في الخمسينيات أن يندفع عدد من الأدباء التقدميين يرصدون الواقع السوري المحلي ، تحت شعار صريح ، رفعوه وقتها مقابل اتجاهات ـ الفن للفن ـ السائدة ، آنئذ ، وهو : ـ الفن للشعب ـ ؛ ومن بين هؤلاء :

ليان ديراني ، وحسيب كيالي ، وسعيد حورانية ، وحنا مينه ، ومواهب كيالي ، وصلاح دهني ، وشوقي بغدادي«١» ..

وقد اعطى هؤلاء الأدباء من نفوسهم ، وأصالتهم ، وكانت مبادراتهم ، واعمالهم من أبرز ما تمخضت عنه الخمسينيات ؛ وقد ربحنا منهم في الأدب الروائي السوري : – المصابيح الزرق – لحنا مينه ١٩٥٤ ، ثم – مكاتيب الغرام – لحسيب كيالي ١٩٥٦ ، الى جانب القصص القصيرة ، والمطولة الأخرى ..

ولكن مع الستينيات ظهرت الى الوجود نزعة صميمية الى فلسفة الواقع السوري والعربي ، على أيدي كتاب وقصاصين من ذوي الاختصاص العلمي والفلسفي ، مثل مطاع صفدي ، وعفيف بهنسي ، وصدقي اسماعيل ، وسليمان جفان ، وزهير صابوني وغيرهم ، كانوا رواد ثورية عربية ، استلهموا جذورها في الأساس من ميشيل عفلق«٢» ، وزكي الارسوزي ، ثم من ثقافتهم الفلسفية والعلمية الحديثة ..

ومن هنا كانت ـ جيل القدر ـ و ـ ثائر محترف ـ لمطاع صفدي ، ثم ـ العصاة ـ لصدقي اسماعيل أبرز الروايات وقتها في النضالية الثورية العربية والسورية ، ترصد الروايتان الأوليان الأشكالات الحضارية ، والوجودية ، في جيل الخمسينيات ، في حين توضح الأخيرة نهج « التغيير » في المجتمع السوري ، وكيف أن طريق التنظيم الواعي ، هو السبيل الى ذلك ..

الا أن الواقعية ، والتي كانت فيما سبق عاطفية ، أو انسانية ، ظلت مع ذلك تطمح الى تبرير نفسها ، أو على الأصح تدعيم نفسها ، خاصة أن البناء الاشتراكي كان يفسح المجال لمثل هذا الطموح ، فظهرت ألوان من الواقعية : اجتماعية ، وقومية ، وذهنية ، واشتراكية ، وتسجيلية، كما في . ثم أزهر الحزن، وسلاسل الماضي ،وجومبي،

---

(١) تجمعوا وقتها في رابطة الكتاب السوريين ، وتجد بيانهم في مقدمة « درب الى القمة » ١٩٥٢ ، وهي مجموعة قصص لكتاب الرابطة.

(٢) تجد في « القصة في سورية » لشاكر مصطفى ، مصر ١٩٥٨ ، تحليلاً لقصص ميشيل عفلق ، ص ٣٠١ – ٣٠٥ .

وغرباء في أوطاننا، وشرخ في تاريخ طويل ، واللا اجتماعيون، وملح الأرض ،والعانس العاشقة ، وحسن جبل ، وأبو صابر وغيرها وغيرها ..

ب ــ الموقف ، والنموذجية

كان من أبرز اهداف القصاصين ، والروائيين منذ بزوغ القصة الفنية ، وأيضاً الرواية الفنية في الثلاثينات وما تلاها ، « التحليل » لنفسيات أبطالهم ، سواء برسم لوحات نفسية لتجاربهم ، او برصف التضنيدات والأوصاف التي تساعدعلى تحليل سلوكها وتصرفاتها ..

و « التحليل » وقتها في القصة القصيرة ، او المطولة ، او الرواية ، مباشر ، يبسطه المؤلف ويفند التجربة من خلاله ، او غير مباشر ، عن طريق مزج السرد ، والوصف بتداعي الخواطر ، او الحديث الداخلي ؛ وقد نبغ « عبد السلام العجيلي » في التحليل المباشر ، والذي نجده في – باسمة بين الدموع – ١٩٥٩ ، في حين اصطنع « بديع حقي » التحليل غير المباشر، وأقام عمله الروائي على الحديث النفسي، والأصداء النفسية ، كما في – جفون تسحق الصور – ١٩٦٨ ، و – أحلام الرصيف المجروح – ١٩٧٣ .

ثم أنه بفعل انتشار الاتجاهات الثورية ، الوجودية والاشتراكية راح التحليل الروائي يصطبغ بصبغات تقنية حديثة .. مثل :

أولا ــ تحليل« المواقف » بدلا من رسم « لوحة » نفسية .. وأبرز الأمثلة عليه، جيل القدر ، العصاة ، غرباء في اوطاننا ، العانس العاشقة ..

ثانياً ــ رسم « الانسان الداخلي » عبر أحداث تجربته، ومن الامثلة عليه الألوهة والخطيئة ، اللا اجتماعيون ، الثلج يأتي من النافذة ، الشمس في يوم غائم ، أحضان السيدة الجميلة ..

ثالثاً ــ رسم « الانسان الخارجي » وأيضاً عبر تجاربه ، والأمثلة عليه متنوعة، مثل مكاتيب الغرام ، الشراع والعاصفة ، ثم أزهر الحزن ، الحفاة وخفي حنين ، ملح الأرض ..

وبموجب هذه الاعتبارات الأساسية تنوع التأليف الروائي عندنا ، وتنوعت أساليبه وطرقه ، كما سندلل على ذلك الآن بدراسة بعض الروايات المعاصرة .

الرواية وعلم النفس

« الدراسة النفسية » للأدب ، بالعادة دراسة تحليلية ، تظهر بمظهر « التشريح العلمي » للوقائع الأدبية ، تحللها الى مقوماتها ، وتردها الى جذورها في النفس الانسانية .. إلا أنها في حقيقتها عمل تركيبي مثلما هي عمل تحليلي ، وعمل تفسيري مثلما هي عمل استقرائي ، تدرس الحيثيات النفسية المختلفة ، وما تمدُّ به الأنواع الأدبية من نسغ الحياة ، والواقع ، والنور ..

إن مجالات « الدراسة النفسية » للرواية السورية واسعة جداً .. بيد أن أهم موضوعاتها هي الآتية : الشخصية الروائية وتجربة الواقع . ثم العقد النفسية وحيلها اللا شعورية فيها ، ثم القدرات النفسية والطباع ، ثم الشخصية الروائية وتقنية الرواية ، أي أثر التمذهب الأدبي في رسم الشخصيات ، وهكذا دواليك ..

وإذا حاولنا تقديم « مجمل » منصف عن الرواية السورية ، وما أثر التمذهب الأدبي في رسم شخصياتها المختلفة ، وجدنا أن « الأبطال » في هذه الروايات ، رغم أن معظمهم من الواقع السوري ، الا أنهم يختلفون من حيث سماتهم الشخصية ، وتجاربهم نفسها .. وآنئذ نحللهم الى مقومات شخصياتهم ، مع ذكر عقدهم ، وأهوائهم ، وأيضاً خصوصياتهم في تفكيرهم ، وسلوكهم ..

ونفسياً رصيد الروايات السورية رصيد جيد ، يثلج الصدر من حيث أصالة روائيينا وابداعهم .. وهو رصيد أنواع من العقد النفسية ، والحيل اللاشعورية ، والتصرفات السلوكية ، والطباع ، والأمزجة ..

واذا بدأنا بالروايات التي غلب عليها الحسّ الرومنطي ، نجد ما يلي :

— قدر يلهو — لشكيب الجابري ١٩٣٩ ، وصنوها — قوس قزح — له ١٩٤٦ البطلان الرئيسيان فيهما هما : « علاء » ، وهو طالب شرقي عَمَلي ولَدْنَي ، ثم « ايلزا » وهي متشردة برلينية عاطفية ، تخلص لمن آواها وساعدها ، وكان عوناً لها على الحياة ، حتى تموت بالسل في بلد حبيبها ، تاركة له ولدها ..

في – السلوان الكاذب – لخير الدين الايوبي ١٩٤٥ « سمير » طبيب متمرن ، أباحي وغير اجتماعي ، و « لميا » راقصة محترفة تموت منتحرة ، بفعل قسوة الأيام وقسوة سمير عليها ، وانتحارها هو احتجاج لكرامتها المهدورة في الحياة ..

في – أحلام الربيع – لعادتكريتي ١٩٥٧ ، « نبيل » موظف فقير يفشل في حبه لسلمى ، والتي هي من طبقته بيد أن أهلها وتجربة الحياة تدفعهما الى الشر والرذيلة ، فينتحر نبيل ، بفعل انهدار القيم في نفسه ، وشعوره بتفاهة الحياة، والاشياء..

في – أيام معه – لكوليت خوري ١٩٥٩ « زياد » فنان أباحي مادي وأناني ، و « ريم» أديبة خلوقة ، مُعْتَدة بنفسها ، تهجر حبيبها لصلفه ، وتعطي نفسها للادب والكلمة .. هذا الهروب منها نوع من الايمان بالعطاء الأدبي ..

في – الحب والوحل – لانعام مسالمة ١٩٦٣ « أحمد » مهندس وعملي، و«أيناس» طبيبة معقدة النفس ، كانت هجرت حبيبها القديم لسوء خلقه في الغربة ،مما دفعه الى المرض ثم الموت ، فتهجر وطنها ، وصديقها احمد الذي يحبها ويريدها له دون جدوى.. مثالية « ايناس » توقد لاشعوري للتعويض عن اخطائها الاولى ، ونقائصها ..

ولننقل مثل ذلك في الروايات التي غلب عليها « الحس الواقعي » :

ففي – وداعاً يا أفاميا – لشكيب الجابري ١٩٦٠ ، وفي – باسمة بين الدموع – لعبد السلام العجيلي ١٩٥٩ ، الابطال أغنياء موسرون ، هم أيضاً لاهيون وماجنون ، مثل « سعد » في الرواية الاولى ، و (سليمان عطا الله) في الاخرى ، مما ترتب عليه نفور المحبوب ..

أن هروب « نجود » من « سعد » ومباذله ، هو نتيجة ايثارها حريتها بفعل نفورها منه وعدم انسجامها معه ، في حين حالة « باسمة » في ارادتها البطل في « سليمان عطا الله» ثم فشلها في أن تصنع من حبيبها البطل الذي تتوهمه، توق سليمان الاجتماعية، يسفر عن خَيْبَةٍ من الواقع المتردّي ..

وقد وجد روائيونا العرب السوريون متسعاً كبيراً لطموحهم في رحاب «الواقعية» الآخذة بالانتشار وقتها .. فانطلقوا الى الحياة ، والواقع حولهم يكتبون في الموضوعات الجديدة فيها دون أن تعيقهم جدة الممارسة عن رصد جوانب مختلفة من الحياة العربية السورية ، أو تصوير مواقف انساننا العربي السوري نفسه فيها ..

وقد تأثر الوصف والتحليل النفسيان بهذه الموضوعات الجديدة المتنوعة ، كما في وداعاً يا أفاميا ، وباحة بين الدوح ، السابقي الذكر .. وأيضاً العديد من الروايات الرائدة وقتها ، التي صارت تعكس لوثيات مذهبية واقعية ظاهرة ، مثل « متى يعود المطر » لأديب نحوي ١٩٥٨ ، و « ذهب بعيداً » لجورجيت حنوش ١٩٦٠ ، ثم « عشيقة حبيبي » لها عام ١٩٦٥ ، ثم « سلاسل الماضي » لنزار مؤيد العظم ١٩٦٤ ، و « جفون تسحق الصور » لبديع حقي ١٩٦٨ ، ثم « أحلام الرصيف المجروح » له ١٩٧٣ ؛ أو « ثم أزهر الحزن » لفاضل السباعي ١٩٦٣ ، و « رياح كانون » له أيضاً ١٩٦٨ ؛ و « غرباء في أوطاننا » لوليد مدفعي ، ترجع الى عام ١٩٦٥ ، ونشرت عام ١٩٧٢ ، و « شرخ في تاريخ طويل » لهاني الراهب ١٩٦٩ ، وغيرها وغيرها ..

« الأبطال في هذه الروايات معظمهم متوسطوا الحال ، ومن فئات شعبية مختلفة يكدحون في سبيل مركزهم وحياتهم ، مثل « نبيل » في سلاسل الماضي ، و « كوثر » في ثم أزهر الحزن ، و « فريد » في عشيقة حبيبي ، و « رامي حسام » في رياح كانون وغيرهم ، وكلهم « أسوياء » نفسياً ، وحيويون .. وهناك منهم من يحمل نفسية ظاهرة التعقيد ، مثل « أسبان » ، و « مجدي » في شرخ في تاريخ طويل ، أو « وحيد » ، و « وداد » في غرباء في أوطاننا ، وقد ظهر أثر الضياع ، والتشتت ، وفقدان القيمة على الأولين ، في حين ظهر الحس الأرادي ، والرغبة في الانتماء على الأخيرين «١» .

وقد كان روائيونا العرب السوريون ، كلما تقدم بهم الزمن أزدادوا قرباً من الواقع والتحاماً بالحياة ، من أجل معالجة القضايا الاجتماعية والاشتراكية نفسها .. وقد تطورت لذلك « موضوعات الرواية » نفسها بحيث صارت الى الموضوع الكبير الذي للعدالة الاجتماعية ؛ كما تطورت التقنية نفسها فيها ، في اتجاه استيعاب حياة الطبقات الشعبية ، وتجارب أنسان الشعب «٢» في هذه الطبقات ، ومن هنا توسع الروائيون في

«١» راجع في مجلة « الأديب » نوفمبر ١٩٧٣ دراستنا التحليلية لرواية ـ العصاة ـ لصدقي اسماعيل ، وحيثيات تجارب الشخصيات المختلفة فيها ..

«٢» يضاف الى ذلك ظهور روايات في أناس حقيقيين ، مثل ـ حسن جبل ـ لفارس زرزور ، و ـ أبو صابر ـ لسلامة عبيد وغيرهما ..

الاتجاه التحليلي المباشر وغير المباشر ، وصاروا الى رصد الانسان من الداخل والخارج على السواء ..

وقد تنوعت « الشخصيات » الروائية في ذلك تنوعاً ظاهراً .. وفي الروايات التي غلب عليها « الحس النفسي » مثل ـ الثلج يأتي من النافذة ـ لحنا مينه ١٩٦٩ ، أو مثل ـ اللا اجتماعيون ـ لفارس زرزور ١٩٧٠ ، « البطل » فرد ، أي شخص من الناس ، هو « نموذجية » لفئة منهم ، وليس أنساناً مجرداً ، أو أنساناً متخيلاً أو متوهماً .. وقد ظلت التحليلات النفسية فيها تتقرى تجربة هذا « الشخص » من الناس، بين نزوات أنسانه الداخلي ، وبين سلوكات تصرفاته في الحياة ، ومع الناس ..

أما الروايات التي غلب عليها « الحس الاجتماعي » ، مثل ـ أجراس البنفسج الصغيرة ـ لحسيب كيالي ١٩٧٠ ، أو ـ الحفاة وخفي حنين ـ لفارس زرزور ١٩٧١، أو ـ ملح الأرض ـ لصلاح دهني ١٩٧٣ ، فالأبطال فيها هم بالاحرى « أشخاص » ينظر اليهم من الخارج ، وترسم سلوكاتهم ، وتصرفاتهم من الخارج أيضاً ؛ خاصة أن الموضوع وذهنيته فيها هو المهيمن على الوصف والتحليل النفسيين ، واللذين صارا يخضعان لتقنية مفارقة ..

أن هم الأمومة والزواج في ـ أجراس البنفسج الصغيرة ـ ؛ وأثر التنوير والتوعية في السلوك النضالي والشعبي في ـ الحفاة وخفي حنين ـ ؛ وأثر الظروف الطبيعية في تجربة الانسان وأحوالها المتقلبة في ـ ملح الأرض ـ صارت هي المحاور الفعلية التي تستقطب التجربة ، والسلوك عند هؤلاء الأبطال ، وليس العكس .. بحيث « الشخص » منها ظل في منظور الحياة ، وظروفها ، فاعلاً أو منفعلاً ، وظلا أنسانه الداخلي نفسه شيئاً من واقع الملابسات ، والظروف وأيضاً تقلبات الحال ..

وهناك روايات عالجت قطاعاً من الشعب ، مثل ـ الشراع والعاصفة ـ لحنا مينه ١٩٦٥ ، أو ـ الشمس في يوم غائم ـ له أيضاً ١٩٧٣ ؛ الأولى في عمال النقل البحري في اللاذقية ، أبان الحرب العالمية الثانية ، والأخرى في تعسّف الاقطاع العميل للأجنبي قبل الاستقلال .. أن « البطل » فيها كنموذجية لفئة من الناس شخص يعيش ظروف واقعة ، يتأثر بها ، ويؤثر فيها ، تظل لذاتيته ، وخصوصياتها الصدارة ، بحيث تجربته هي دائماً محط الانتباه ، ومثار الفائدة ..

في كل هذه الأحوال ، « الشخصيات » يجب أن تدرس على اعتبار أنها أناسي من الحياة ، فتحلل تجاربها وظروفها ، ويفسر سلوكها وطباعها .. وآنئذ تظهر مقوماتها ، وخاصة عقدها ، وتبرز أنواع الشذوذ والمرض فيها ، أو تفسر الأفعال الخاطئة ، أو العدائية ، أو غير المتكاملة مع المجتمع ، والواقع ..

وقد ظهرت « أعراض » الشذوذ والمرض على «ليلى سليمان» ، و « خالد جعفر » في ــ اللا أجتماعيون ــ لفارس زرزور ، كما ظهر العداء للأهل ، وعدم التكامل الاجتماعي على ولد الاقطاعي في ــ الشمس في يوم غائم ــ لحنا مينه .. والروايتين تعتمدان على مقابلة الشخصية الواقعية بأناسها الداخلي ، وتوشية الوصف والتحليل المباشرين بتداعي الخواطر والأفكار عند كل حركة بطيئة أو سريعة للعمل الروائي ككل ..

ولذلك نجـد أن « الحركة » في الرواية صارت الى حركة « لحظات » زمنية متصالبة ، للشخص في المجتمع ، ولأناسه الداخلي .. الشخص في المجتمع يعيش دوامة الظروف ، وأناسه الداخلي يعيش التمزق والضياع .. ولنقل مثل ذلك في رواية ــ الثلج يأتي من النافذة ــ لحنا مينه ، أو ــ جفون تسحق الصور ــ لبديع حقي ، و ــ أحلام الرصيف المهروح ــ له أيضاً ، حيث تسيطر هذه « التقنية » التحليلية ، التي تعتمد على تداعي الخواطر ، والأفكار .

المهم أن الاشخاص هنا اشخاص « مرضيون » أكثر منهم أسوياء .. ان « خالد جعفر » جلف ، جاف الطباع ، ولا اجتماعي ، ومع ذلك تحبه « ليلى سليمان » من طرف واحد ، ولا تسلوه ..

لقد كانت تأمل أن يكون شريكاً لها في الحياة ، يساعدها على تحمل أعباء الطريق ، أذابه يتركها ، ويتزوج من أخرى .. فتقع في الهلوسات السمعية ، والبصرية ، والغيبوبة والمرض النفسي الصريح ، وقد رجحنا ان « خالد جعفر » شاذ ، بل هو نفسه مرضي ، إذ أنه لايحب ليلى المسكينة ، ومع ذلك يظل على صلة بها ؛ والأولى له أن يتركها لشقاوتها تسلوه ، وينصرف الى بيته وزوجه ..

أما ولد الاقطاعي في ــ الشمس في يوم غائم ــ فان انحياز أهله للأجنبي ، ثم معاملتهم الظالمة للفلاحين مستخدميهم جعلته يضغن عليهم ، ويميل الى الفئات الشعبية التي يجد عندها تصريفاً لهواياته الفنية في الرقص ، والموسيقى .. ومع ذلك « الأهل » يقاومون هذه

الفئات ، حتى يقضوا عليها بشكل عنفي ، اذ يتخلصون من «الخياط» بقتله هو نفسه، ثم يرسلون ولدهم الى الخارج لاتمام تحصيله ..

الرواية ظلت في ذلك كله في حدود هذه السلوكات والتصرفات ، وحدود مظاهر عدم التكامل الاجتماعي ، وأيضاً مظاهر العداء للاهل ، والتي لاتسفر عن شيء ، إذ يظل الولد منصاعاً لأوامر أهله ، يسير في فلكها.. ومن هنا ظلت يغلب عليها « الحس النفسي» والذي ربطه المؤلف بالذهنية الأسطورية ، ذهنية تحقيق الأسماء ، أي تحقيق انسانية الانسان ..

وعلى العكس من ذلك استطاعت رواية ـ سقوط الفرنك ـ للمرحوم نسيب الاختيار أن تجمع بين الوصف والتحليل النفسيين ، وبين رصد العوامل الاجتماعية ، وتعقيل ذلك كله في بوتقة الصدق مع الواقع ، والحياة .. فان رواية ـ سقوط الفرنك ـ للمرحوم نسيب الاختيار بالفعل ترصد حال الحركة العمالية في سورية عند أزمة سقوط الفرنك عام ١٩٣٧ ، وتقوم في الاساس على تسقط أحوال فئة من العمال ، والناس الكادحين ، يقومون يطالبون برفع أجورهم وقتها فتزج السلطة بهم في غياهب السجون، حيث يستمرون يعملون على نشر الوعي العمالي والنضالي ..

الرواية شيء من تجربة المؤلف نفسه «١» ، والذي كما حدثني ، كان ينقل عن الحياة، ويدوّن مشاهداته ومعلوماته عنها ، وهي من هذه الناحية « اجتماعية » نضالية ، ولكنها مع ذلك لم تكتف بترسم الواقع ، بل استقطبت نفسيات الابطال من هؤلاء العمال والكادحين ، فآثرتها بالتحليلات النفسية المباشرة ، داخل السجن ، وخارجه ، في النضال وفي الاعتقال ، وأبرزت أملهم في النصر في مستقبل قريب .. الرصد الاجتماعي هنا يبطنه « رصد نفسي » دقيق ، يتحاشى التعقيد ، والتهويل الذين لطريقة تداعي الخواطر والافكار ، ويقصد لتوه الى الوقائع ، يكشف فيها عن العوامل الاجتماعية والسياسية والتاريخية نفسها يفسر بها الأحداث والتجارب كافة ..

تلك بالفعل أمثلة حيّة ، وشيّقة أحببت التنويه بها لتكون دليلاً على ما في الرواية العربية السورية من رصيد نفسي خصب وكبير .. ان « الدراسة النفسية » اليوم متطلب

«١» تجد في كتابينا أدب القصة في سورية ، ١٩٦٥ ، والرواية العربية السورية ١٩٧٣ ، توضيحات في ذلك كله ..

علي ، أدبي ونقدي، تنصف الدراسة الادبية والنقدية ، اذ تمدها بنسغ الحياة، وبالنور.. وان في الرواية العربية السورية على اختلاف مذاهبها ومناحيها ، وبالتالي اختلاف شخصياتها وتقنياتها ما هو أهل للتمحيص ، والبحث نفسياً وعلمياً ، وأيضاً أدبياً ومنهجياً ، وفي ذلك فليتنافس المتنافسون ..

٣ ـ روايات حديثة ومعاصرة :

١ ـ العصاة ، لصدقي اسماعيل ، ١٩٦٤

اعتقد عديدون أن رواية « العصاة » لصدقي اسماعيل ١٩٦٤ ، هي الصورة التطبيقية العملية لكتاب « ـ العرب وتجربة المأساة ـ له ١٩٦٣ ، ولكن المؤلف ردّ على هذا الاعتقاد بشكل صريح ، فقرر أن ـ لاعلاقة للكتاب برواية « العصاة » ..وأما المواقف الانسانية التي تمثلها الشخصيات في رواية العصاة، فانهانوع من معاناة الواقع(١)

الرواية اذن مواقفية واقعية ، وهي بالفعل تمزج المنطلق الذاتي بالمنطلق الواقعي بشكل صريح . أنها جرد لتجربة الحياة السورية بكل متناقضاتها اليومية ، أولى مؤلفها عنايته فيها جانب العمل السياسي في سورية عبر تجارب عدد من اشخاصها في نصف قرن من الزمان ، أواخر العهد العثماني ، ثم فترة الاستقلال ، ثم فترة البناء القومي حتى حرب فلسطين والتي يخوضها هاني ، وصديقه عدنان ..

«١» لعبد السلام العجيلي عدة قصص مطولة ، أبرزها « رصيف العذراء السوداء» ١٩٦٠ ، وهي مواقفية ذهنية ، ثم « السيف والتابوت » ١٩٧٣ وهي وثائقية في بعض معارك حرب فلسطين عام ١٩٤٨ .

«٢» أما التحليل في « القصة القصيرة » فبعد ان كان رسم لوحة ، أو لقطة نفسية أنسانية ، مع فؤاد الشايب ، ونسيب الاختيار ، وعلي خلقي ، ثم عبد السلام العجيلي ، وفاضل السباعي ، واسكندر لوقا ، صار ال« رؤيا شاعرية » مع سعيد حورانية ، وحيدر حيدر ، او « استكشاف نفسي » مع زكريا تامر ، وعادل أبوشنب او « استكشاف نفسي اجتماعي » مع حسيب كيالي ، وعبد الله العبد وهكذا .

«٣» الطليعة ، عدد ٢٢٩ ، ١٤ تشرين الثاني ١٩٧٠ ؛ الموقف الأدبي ، عدد ٦ و ٧ ص ٢٧٨ ـ ٢٨٣ .

ولا غرو في ذلك ، فأن هذه « التاريخية » الحية ، التي تعمدها المؤلف تصير هي المعطى الواقعي الذي تكون فيه الأشخاص مندمجة في مواقف عاملها تعيشها باختيار لها ، وبدون اختيار ؛ ومن هنا نبّه المؤلف الى قيمة هذه التاريخية ، والتي أرادها في ذاتها ، وظل يؤكد عليها ، فلا تعتبر شخصياتها « نماذج » بشرية نمطيّة ، وانما تظل أناساً من تاريخ ، المقدمة .

وجدة الرواية بالفعل ليست في رصدها لقطاع سوري ، معين ؛ اذ أننا رأينا العديد من المحاولات لتسلسل في ذلك منذ الخمسينات ؛ ولكن جدتها انها استطاعت ان تؤرخ لأجيال نصف قرن من الزمان في تاريخ سورية الحديث ، لتبرز على الخصوص تجارب النضال السياسي ، والثوري ، وترسم بالتالي خطة مقنعة لتغيير الواقع فيه ..

قسم (صدقي اسماعيل) روايته ثلاثة أقسام ، تتوزع تطور الأحداث ، في حياة الأشخاص عبر (قطاع) واقعي حيوي ، من أكثر القطاعات التصاقاً بالحياة ، وهو قطاع الأسرة ..

القطاع هنا قطاع أسرة حلبية ، هي أسرة (محمد آل عمران) ، وهي من ذوي النعمة ، والصلاح ، والجاه ، الأولاد فيها أربعة هم عمران ، وابراهيم ، وعباس ، وسعاد ، والأحفاد عديدون ، الأساسيون منهم عدنان بن ابراهيم ، وعمران بن عمران ، وأميرة بنت ابراهيم ..

في القسم الأول (ص ٧ — ١٥٤) نقف على سيرة الأفراد أنفسهم في هذه الأسرة (محمد) عميد هاه ثم (عمران) ، والذي يموت دون أن يرى ابنه عمران ، ثم (ابراهيم) المطيع لوالده ، والمحافظ مثله ، والموالي للسلطان ، والذي يسافر مع والده الى الآستانة لمقابلة السلطان بخصوص عبث الجنود وقتها ، وتطاولهم في قتل الأهالي ، أو سرقة أرزاق الناس ، أو اغتصاب الأراضي ؛ ثم (عباس) الذي يؤثر العلم ، فيؤم الازهر ، ثم يتخرج ويعيش في اللاذقية ، ثم (سعاد) التي تتزوج من يونس ، ويعيشان في اللواء .. أن أبرز ماتجده في هذا القسم تفتح الحس العروبي ، ويمثله (رمزي) خال عدنان ، والذي يشترك في الحرب العالمية الاولى ، ثم في الثورة السورية .

وفي القسم الثاني (ص ١٥٧ — ٢٦١) نقف على سيرة (عدنان) بن ابراهيم ،

وصديقه (سامي) ، وحياتها الخاصة والعامة ، كطالبين جامعيين ، وقد مهد المؤلف لذلك بتصوير صداقة أيام الطفولة بين عدنان وعبد الرحمن .. أن أبرز ما في هـذا القسم حديث التنوير الثوري ، ونرى على الخصوص الى آراء شخص منكود وشاذ ، هو (ن . أيوب) ، معلم سامي في حماه سابقاً ، والذي يشكك الشباب في نضالهم القومي .

وفي القسم الثالث « ٢٦٥ — ٣٩١ » نصل الى حديث العصبة ، والتي تقوم على مسعى « هاني المنذر » ، وهو ثوري اشتراكي ، راح المؤلف يتسقط مواقفـه من الحكم والعمل الثوري ، وقد انضم « عدنان » الى العصبة برضا والده ، ثم ضم اليها ابن عمـه عمران عن نوع ارادي وحر ..

الوسائل التقنية في التأليف الروائي متنوعة ومتكاملة ، الا انها اصولية سلفية ، وتقوم على السرد والتحليل والوصف ، وهي فيها مباشرة .. وكذلك فان الحوارات فيها طبيعية ، غير متكلفة ، وابرزها التي بين « سامي » و « عدنان » ، و « ن . أيوب » « ص ٢١٥ وما بعدها » ، ثم هناك اسلوب الرسائل ، ومنها التي بين سامي ، وعدنان « ص ٢٤٤ وما بعدها ، وص ٢٦٠ وما بعدها أيضاً » ثم المذكرات ، والاعترافات ، ومشاريع الروايات « ص ١٠٠ وما بعدها ، و ص ١٧٨ وما بعدها » وقليلاً ما نجـد حديثاً نفسياً ، أو تداعيا للافكار والخواطر .

ويبقى لـ (صدقي اسماعيل) الفضل الأكبر في ابراز قيمة الانضواء الثوري ، في عصبة واعية ، مريدة ؛ والذي هو شيء من الكيان السوري الحديث حقاً ، في مقابل ذلك الانتساب الاعمى الى الجمعيات والاحزاب ، أو الولاء المطلق للسلطان .

٢ ـ لن تسقط المدينة ، لفارس زرزور ، ١٩٦٥ :

تعود « لن تسقط المدينة » لفارس زرزور الى عام ١٩٦٥ ، ولكنها نشرت عام ١٩٦٩ ؛ وهي رواية تاريخية عن معركة ميسلون ، تسرد أخبار هذه المعركة الاليمة في تاريخنا الحديث ، كما تفند ظروفها ، وملابساتها .

الاحداث فيها تجري بين عامي ١٩١٨ و ١٩٢٠ على أرض الوطن السوري كله ، شماله ، وجنوبه ، وتظهر كيد الحلفاء بهذا الوطن السوري ، ومطامع الفرنسيين والانكليز ، ودسائسهم فيه ؛ والعمل الروائي يدور في اطار شعبي صميمي ، تستشف فيـه ، وآقعه

لورانس ، والامير فيصل ، وغورو ، وكليمنصو ، وعبد الرحمن الشهبندر ، ويوسف العظمة ، وكامل القصاب ، ومحمد الاشر ، حتى يندلع الاصطــدام المسلح مع الفرنسيين في ميسلون .

والشخصيات في الرواية نوعان ؛ فمن جهة ، هناك الشخصيات التاريخيـة التي سبقت الاشارة اليها ؛ ثم هناك الشخصيات المبتكرة ، التي أوجدها المؤلف . وهي :شفيق الصافي ، ومحمد قاديش ، ومريم ، وغيرهم ، والذين يظلمون محور العمل الروائي كله .

(شفيق الصافي) صيدلاني دمشقي ، يعمل في السياسة ، وهو عروبي ، وثوري ومحب للفقراء ، وكما يجعل من دكانه صيدلية للفقراء ، يجعل منه ملتقى للثوار ؛ و (محمد قاديش) مساعده ، وكان حمالاً التقى به في المحطة عند عودته الى وطنه ، فشغله عنده ، وهو فلاح من الغوطة ، توفي أبوه في الحرب ، ويقال عاد فلم تعترف به أمه .. انـه يشارك معلمه الصافي في العمل السياسي والثوري ، فيهرب الاسلحة للثوار . ثم ينخرط في ثورة العلويين ، ثم يتطوع في معركة ميسلون ؛ و (مريم) عاملة في مصنع للحياكة يملكه يهودي ، مات زوجها ، ثم ولدها ، يحبها قاديش ، وتشارك معه في العمل الثوري، يطلب أحد الثوار يدها فترفضه . ثم يفوز بها قاديش في آخر الرواية .

أنه من زاوية هذه التجارب الشعبية الصميمية ما تتحرك أحداث الرواية ، لن تسقط المدينة ، لتنقلنا الى أجواء السياسة الدولية في سورية وقتها ، ثم أجواء الثورات السورية ثورة نجيب عويد في كفر تخاريم ،وثورة صالح العلي في جبال العلويين ، واللتين اشتعلتا على الفرنسيين لغزوهم الساحل السوري ، ثم ثورة دير الزور على الانكليز ، وتآمرهم .. حتى يكون انذار غورو . وما نتج عنه من أوضاع انتحارية أليمة ،تنتهي بمعركة ميسلون والتي يشترك فيها (شفيق الصافي) فيستشهد ، و (محمد قاديش) فيعود مخذولاً ،مضيعاً يصمم على الالتحاق بثوار الغوطة .

وقد استطاع المؤلف (فارس زرزور) أن يحرك هذه الأحداث بواقعية صميمية، فنفذ ظروفها السياسية ، والعسكرية ، وحلل الأحوال التي كان الشعب السوري يعيش تناقضاتها ، بين كيد الحلفاء ، وغدرهم ، ورصد مشاهد الوعي القومي والثوري وقتها في سورية ومظاهرها في الأحياء ، والجمعيات ، والحكومة ، في الجبـال مع الثوار ، أو في الخنادق وساحة القتال حتى تنتهي المعركة اليائسة بمقتل يوسف العظمة واحتلال غورو لدمشق .

ان رواية (لن تسقط المدينة) درة من درر الأدب الروائي العربي السوري الحديث نستطيع أن نفاخر بها الأجيال .. وميزتها بالفعل روحها الشعبية الصادقة ، وبساطتها الكتابية المعبرة ، مما يدل على هضم المؤلف لموضوعه ، والذي يجري على قلمه مؤثراً مقنعاً لانتوء فيه ولا فجوات ..

٣ ـ عرس فلسطيني ، لأديب نحوي ، ١٩٦٨ :

كان أديب نحوي أصدر عام ١٩٥٨ ـ متى يعود المطر ـ ، وهي أول رواية عربية سورية ، تعالج قضية الفلاح ، وتفند حقه في الأرض والعمل فيها .. ونحب هنا مع ذلك دراسة ـ عرس فلسطيني التي تعود الى عام ١٩٦٨ ، ونشرت في أواخر ١٩٦٩ ، لطريقتها الرمزية ، في معالجة القضايا القومية ، تدليلاً على الخصب الذي لتجربة التأليف الروائي في أواخر الستينات .

انها في التناقضات الفلسطينية: نحن في عرس فلسطيني ، ليلة عرس في مخيم للاجئين تزيين ساحة المخيم بلمبات كهربائية بعدد عمر العريس «٢٣» سنة ، الأحاديث عن العريس والعروس . طفولتها ، لعبها في القرية ، الاستئذان من والد العروس ، العريس ذهب يستأذن .. وفي العادة العروس تستأذن أباها للذهاب الى بيت العريس ، ولكن العريس هنا هو الذي يذهب ليستأذن أبا عروسه ، وعلى الخصوص أنه يأبى الزواج على الطريقة المخيمية الذليلة ، ويريد زواجاً عزيزاً ، على طريقة قريته « بصه » قرب عكا .

نحن في عرس فلسطيني !. لقد تأخر العريس ، المطرب يصدح والآهات تتفجر حزينة مكبوتة ، العروس « فاطمة » عند قبر أمها ، أقاربها ، وجاراتها على القبر يستأذن الام بزواج أولادهن ، ولكن أين أبو العروس ؟! أبو العروس ميت !. ميت منذ زمن بعيد ، قتله الصهاينة برصاص الغدر ، وهو يدافع عن القرية ، ودفنته أخته ، وزوجته في الضيعة مع بارودته ، وكان أوصى أن تكون بارودته علامة لزواج ابنته ، يتزوجها من يرضى عنه ، ويدخل الأرض المغتصبة التي سرقها الصهاينة ، ويستخرج البارودة ..

نحن في عرس فلسطيني !. ثوب العروس « فاطمة » ستمسك به أمها حتى يبلل الرجال يدها . قصة عن « السيل » ، ونجاة فاطمة وأمها منه ، بفضل نجدة القرويين ؛ لقد وجدهما القرويون في الرمق الأخير ، والأم تمسك بثوب ابنتها تشدها خشية أن

يجرفها التيار الى الوادي .. الأم ماتت إثر ذلك ، الثوب عند العمة ، العريس تأخر ، السهيرة لم يلبسوه ثياب الدخلة ، منذ سنتين هو يلبس لباس الفدائية ، فجأة يصل رفاقه ، العروس تهرع اليهم حافية، مذعورة ، منفوشة الشعر؛ أنه نعشه ، ذهب يستأذن أباها ، وأتاها بالعلامة ، بارودة أبيها التي كانت حارسة القرية ، الأب راض عن عريس ابنته ، لقد استطاع بلوغ قبره ، ولكنه استشهد ، قتله الصهاينة(١) ..

هناك يطلبون منها أن تزغرد لعريسها ، فتطلق نار بارودتها على لمبات الساحة ، وتبقى طلقة لقتل الصهاينة ، فيضجون لبطولتها ، أنها أبوها حامي القرية ، ويعاهدونها على الثورة ، والثأر والعودة !. نحن في عرس !. نحن أيها المطرب !. نحن في عرس فلسطيني ، ليست جنازة ماترى ، هي عرس فلسطيني !..

الفن بادٍ حقاً ، في هذه الرواية المرموزة .. انها شيء من الروح ، من الأصالة.. والرمز فيها صريح ، لأنه هو نفسه حديث « النفوس » ، حديث « الجماعة » في واقعها البائس ، أو في توقها البطولي ..

الرمز فيها ذهني ، ووجداني . وتارة نجده يمتزج امتزاجاً بالوقائع والأحداث ، وتارة أخرى ينفك عنها ليتركها تسير بالرواية الى غايتها ، ولكن « المرتكز » في ذلك كله هو الحياة الشعبية نفسها ، عادات هؤلاء الفلاحين من قرية « بصة » قرب عكا ، وهو واقع الثأر الذي هم عليه مع اخوانهم اللاجئين منذ عشرين عاماً .

وما دامت الشخصيات تعيش مضامين ذهنية ووجدانية ، متجاوزة حرفية تجربتها فهي رموز مجسدة ، أنها رموز تعيش تناقضات الموت والحياة ، العزة والهوان الزمانية المهدورة، وترقب التحرير؛ أنها تعيش الطموح الثوري الأبي، والكرامة القومية المتحفزة .. مؤمنة أبداً بعدالة قضيتها ، وحقها في ارضها ووطنها ..

«١» وهنا نجد تغنيدات زمانية للقضية القومية ، وأنه على الرغم من انقضاء عشرين عاماً على مأساة قريته ، فأن الثأر وطيد ، والعودة آتية ، والاستعداد هو نفسه لتحرير ..

٤ ـ الثلج يأتي من النافذة ، لحنا مينه ، ١٩٦٩

أحب أن أعرض تسلسل وقائع هذه الرواية « الثلج يأتي من النافذة » لحنا مينه ١٩٦٩ ، من أجل أن أضع أمام الأعين مثالاً موضوعياً عن رصد مواقف قهرية لمناضل يتغرب عن وطنه ..

في بيروت ، وهرباً من مطاردة السلطة في دمشق ، « فياض » كاتب دمشقي مناضل يلجأ الى بيت صديقه «خليل» ، وهو مناضل نقابي ، عمالي ، من أصل حلبي .. ألا أن « فياض » يتبين أن المطاردة مستمرة هناك ، وأن التستر بالتالي ضروري ، فيروح خليل ، وأهله يعملون لذلك ما في وسعهم ..

ولكن خليل منذ اللحظة الأولى ، لا يتورع أن يقول لصديقه«١» : ـ كان عليك أن لا تفعل .. كان عليك أن تصمد اكثر ! . ـ « ص ٢٤ » .

أسبوعان من القلق يمران على هذه الحال ، وفياض متستر في بيت خليل ، تتقاذفه على الخصوص هموم البحث عن عمل ، حتى يجد له خليل عملاً في مطعم ، هو بالاحرى واجهة لمقرة في الطابق السفلي ، ودار البغاء في الطابق العلوي .

وهناك تضطره الفاقة ، في بادىء الأمر ، الى السكوت ، فيعمل مارماتوناً ، حتى تتكشف له الفضائح فوق وتحت ، والتي تتركه كتلةمن القرف ، والغضب ، فيترك المطعم ، ويعود الى وحدته يحن الى وطنه ..

« خليل » النضالي المتفائل يلعب بالنار ، ويدبر الأضرابات .. « فياض » يترك ملجأه عنده ، ويذهب بفعل نصح الأصدقاء الى دار « جوزيف » صديق له ، وهو مثقف ثوري ، ومحب للأدب .. وهناك يختبىء راجياً البحث عن عمل ، حتى يجد الأصدقاء له عملاً في ورشة بناء ، ثم في معمل لقطع المسامير ; ألا أن المطاردة تظل تلاحقه ، فيبدل مسكنه من جديد ، ويغيب عن الأنظار .

يطرد « خليل » من عمله ، بفعل تحريضه على الاضراب ، فيتسكع قليلاً ثم يجد

«١» وفي « ص ٣٨ » يعود فيقول له : ـ كل شيء يتوقف على الصمود .. بعد البطالة والتشرد ، وحتى بعد السجن نفسه ، يبقى الصمود أساس الموقف .

له عملا .. أما « فياض » المتواري عن الأنظار ، فتعلن جريدة يومية أنه اعتقل لادارته مطبعة سرية لتوزيع المنشورات ، فيزج في سجن الرمل ستة أشهر ، يلجأ بعدها الى الجبل ، يقضي الشتاء ..

وهناك يكون تهاوى أمام حنينه الى وطنه، والرحيل من أجواء هذه المطاردات، والعذاب الأليم .. وفي مقره في الجبل عندما يقع بصره على بنت الجيران تطل من نافذتها ، يتذكر دينيز التي كانت تؤنس وحدته في بيت خليل ، وتشعل الأمل والحماس في قلبه ..

الا أنه الآن يائس من المقاومة، يائس من عذابه، بارد شبه ميت ، بحيث فقد الثلج برودته .. الثلج يأتي من النافذة ولا يحس به .. برده كان من الغربة نفسها .. ولكنه مصمم على الرحيل .. ووداعاً للغربة .. وبالفعل يعود الى دمشق ..

تلك هي الخطوط العريضة للعمل الروائي في ــ الثلج يأتي من النافذة ــ ١٩٦٩ .. أنها سرد مواقفي يدور حول حدث كبير ، هو ــ الهروب ــ ، والذي تتفرع عنه أحداث أخرى معبرة مثل الجوع ، والتستر ، والعمل في مطعم ، ثم في البناء ، ثم في قطع المسامير ، ثم في مطبعة سرية لتوزيع المنشورات، حتى يزج بالهارب في السجن ، يقضي عقوبته ، ويعود الى وطنه ..

الرواية بذلك مواقفية نضالية ، وبطلها « نموذج » لفئة من المناضلين في مجتمع معين .. وهي تعتمد على وصف الانسان الخارجي ، والداخلي على السواء .. وعلى الرغم من أن العديد من الدارسين يفضلون عليها رواية ــ الشراع والعاصفة ــ ١٩٦٦ ، بحيث يرون أنها تقاعست عن مستوى«١»الرواية السابقة؛ فأني على العكس أرى أن هذه الرواية تساوي سابقتها ، بل تفوقها ، وعلى الخصوص في أيجابيتها تجاه الواقع، وتجاه النضال، في حين السابقة سلبية«٢» . وآثرت نداء القلب ، نداء البحر ..

أن الجدة في هذه الرواية ــ الثلج يأتي من النافذة ــ ، انها أولت جانب«المعاناة»

«١» الرواية العربية في رحلة العذاب ، لغالي شكري ، مصر ، ١٩٧١ ، ص ٢٦١ .

«٢» راجع كتابنا أدب القصة في سورية ، السابق الذكر ، ص ٢٨٢ .

عنايتها ، فوصفتها، وتسقطت احوالها ومواقفها ، واصطنعت لها على الخصوص الأساليب غير المباشرة من حديث نفسي ، وتداعي الأفكار والخواطر ، في حين الرواية السابقة سردية ، تحليلية ، وضعية لاتستهلك هذه الأساليب الا نادراً جداً .

٥ - شرخ في تاريخ طويل ، لهاني الراهب ، ١٩٦٩

تجري - شرخ في تاريخ طويل - لها في الراهب ١٩٦٩ في معظمها على لسان المتكلم (اسيان) ، وهو طالب سنة رابعة آداب ، وتستهدف بالوصف والتحليل شخوص قطاع جيلي من الحياة في الخمسينيات هو قطاع الشباب الجامعي ، بكل همومه، ومتناقضاته.

« اسيان » شاب عضيع ، مشتت ، يميل مع هواه العملي ، ولا يؤمن بأية قيمة، ولا يدين بأية عقيدة نضالية ، وعندما يجد نفسه محاصراً في حوار ، أو نقاش يرجع معتقد صديقه في القبو ، أبو خالد .. وعملياً هو يعتقد أن في تأمين زوجة صالحة صلاح أمره ، وصلاح مجتمعه ، ولذلك هو يحب تسع عشرة « ١٩ » فتاة ، يخطب العديدات منهن ، ثم لايصل الى قرار ..

أبرز هذه العلاقات ما جرى له مع مرام ، ثم لبنى .. « مرام » فتاة لاذقانية من اسرة محافظة، يحبها اسيان ويتقدم لخطبتها من أهلها فيرفضونه بحجة أنه متحرر ملحد، ويعمل بالمسرح والتمثيل .. الا انه يظل يلاحقها حتى يأتي بها مرة الى القبو ، مما يسبب له شجاراً فعلياً مع أخيها ، وينقذه أصدقاؤه في القبو منه ؛ فيقطع علاقته معها ، الا أن « مرام » تقع في علاقة جنسية مع جار لها ، فيقتلها أخوها ، ويدعي أنها انتحرت بالسم ..

وأما « لبنى » فشابة فلسطينية من يافا ، وهي اخت صديقه « مجد » ، تكتب القصص ، ومتحررة ، وزوجة موظف في الجيش ، وام لولدين ، يقيم « اسيان» علاقات جنسية معها ، ويغريها بأن تطلق زوجها ، فلا تأبه .

و « مجد » صديق حميم له ، وهو شاب فلسطيني ، يقرض الشعر ولكنه عاطفي ، ويطمح في بناء المجتمع على الحب ، يقدم عدة مرات على الانتحار ، يحب « شجن » ويفوز بها ، ويموت في نهاية الأمر منتحراً ..

و « أبو خالد » صديق من رفاق القبو . شاب نضالي متحمس لتراثه العربي ،

والديني ، ومع ذلك هو متحرر في سلوكه ، يتآمر على الدولة ، وينتهي الى السجن ..

الذهنية التي وراء هذه التحليلات والتقنيدات ذهنية وجودية صريحة ، تقوم في معظمها على مقولة « الفردية » ، وربط القيم بها : — اذا كنا ممزقين فكيف لايكون وطننا ممزقاً ؟. — « ص ٣٦٢ » — المواطنون الممزقون لايقيمون وطناً ملتئماً — « ص ٢٧٨ » .

وبالفعل يحاول المؤلف عبثاً ربط أزمات الجيل بالحب والزواج ، الا أن ذلك لاينفعه ؛ وفي رأي المؤلف: — يجب ألا يكون ايماننا بالاشتراكية منبثقاً فقط من مشاكل الجماعة ، هـذه المشاكل محصلة مشاكل الافراد الشخصية . — « ص ٢٢٢ » ، ولكن في ذلك نظراً ، إذ الشق الاول غير الشق الثاني في القضية .

يضاف الى ذلك العنف والتدمير في الرواية ، واللذان يصيران الى فضائح ، وانتحارات .. ولذلك تضاءل الجانب الذهني والتقنيدي فيها ازاء النماذج النفسية والانسانية التي تصف، ومعظمها مشتت ، ضائع ، وممزق ..

٦ — ملح الأرض ، لصلاح دهني ١٩٧٢

مع — ملح الأرض — لصلاح دهني ، ١٩٧٢ نعود من جديد الى تجربة الواقع ، في قطاع صميمي ، هو قطاع الريف والقرويين ، نشاهد تجربة نادرة عن ترك القرية سعياً وراء الرزق .

المكان (باحنة) بين أم السباع وأزرع في حوران العتيد ، الذي اشتهر ببعليته ، وعيشه على الأمطار والآبار ، بل بقلة المياه والأمطار فيه ؛ إذ يحملنا المؤلف الى هناك لنسمع الى قصة (عويضة) ونرى الى تسلسل الأحداث والظروف في تجربته المؤلمة .

(عويضة) فلاح مهاجر الى المدينة ، بيروت ، يعود الى قريته (باحنه) في حوران بسبب مرض أبيه ، ثم موته ، يقع في حب (عائشة) بنت المختار ، فيحاول البقاء في القرية ، والعمل فيها للفوز بمحبوبته خاصة ان والده ترك مسؤولية البيت عليه .

وحتى لايكون بطلنا أجيراً مثل أبيه وجده ، يستأجر أرضاً من أراضي المختار ، ويروح يعمل فيها فلاحة ، وزراعة .. لولا ان الامطار تظل حبيسة ، ثم عند بدء جني المزروعات يفاجأ بما هو أدهى ، وهو ظهور الفئران ، والتي تأكل المحصول ، فتأتي

عليه ؛ هناك يتهاوى عويضة ، ويهرب من القرية ، دون ان ينظر الى وراءه ، حتى ولا الى محبوبته ..

تلك هي التجربة الأليمة حقاً ، والنادرة التي تصف هذه الرواية .. وتماماً مثلما قال حسيب كيالي في قصته المطولة (عقابية) هي : — سينما(١) — إي لقطات تسجيلية هذه الرواية هي أيضاً سينما ، أي لقطات تسجيلية(٢) . عودة عويضة الى القرية ، مأتم الأب ، فساد المرابين ، جمع التحصلدارية ديون الدولة ، وضرائبها من الفلاحين ، زواج عائد ابن المختار ، لقاءات عويضة وعائشة ، زيارة وزير الزراعة لحوران ، وعوده ، الفلاحة والزراعة وحراسة المحصول ، صلوات الاستسقاء ، ظهور الفئرات ، مكافحتها وهكذا حتى يكون يأس عويضة ، وعودته الى مهجره في المدينة ..

قسم المؤلف روايته الى ثلاثة أزمنة ، حسب تعبيره ؛ وزع عليها العمل الروائي ، ولكن (الزمن) في ذلك زمن روائي ، اي الذي لحركة المواقف ، اكثر منه زمن فيزيائي أي الذي للتقويم ، وأما سلبية الرواية فنوع من الصدق مع الواقع ، ومع النفس، تكسب موضوعها ، وأوصافها ، وتحليلاتها مسحة الحزن واليأس التي تصير اليها .

(الأنسان) في ذلك كله موجود وظاهر .. انه انسان خارجي ، ولكنه انسان ذو موقف : انه الفلاح الفقير الذي لايملك أرضاً ، ولا مالاً ، ولا وسائل للعمل ، وفي الوقت نفسه لايريد ان يكون أجيراً عند المالكين ؛ ثم عندما تغريه الظروف بالعمل في القرية يحاول ان يستقل بعمله ، ويبني عليها آمالاً جساماً ، ولكن الجفاف ، وظهور الفئران يعاكسانه ، ويضطرانه الى الهرب .

كل ذلك سجلته ريشة (صلاح دهني) بدقة ، وواقعية ، وصدق ، كوقائع من حياة الفلاح في حوران .. الرواية بذلك تصير الى لوحة أصيلة وجريئة عن الريف السوري ، نستشفها عبر هذه الأحداث والمواقف الفريدة والنادرة ، حيث يتلاقى البعد الأنساني في تجربة البطل بأبعاد الواقع ، بكل مافيه من ضرورة ومأساوية..والانسان في مثل هذه المواقف يؤثر المأساة ، ويستغني عن حبه ووطنه .

«١» أدب القصة في سورية ، السابق الذكر ، ص ٢٦٦ .

«٢» ولا عجب فالمؤلف متخصص في فن السينما ، وناقد سينمائي معروف .

«وداعـاً يـا أفـاميا»

بين التألق الرومانتي والتأنق الكلاسي

الدكتور حسام الخطيب

مدخل :

في وسط مجموعة الرواد العرب السوريين من كتاب الرواية يقف الدكتور شكيب الجابري شامخاً كالطود لايكاد يناطح منكبيه أي موهوب آخر من الرواد ، وما ذاك فقط لأنه صاحب اول رواية سورية حديثة يمكن أن تصمد أمام معايير فنية مقبولة

« نهم ١٩٣٧ » ، وما ذاك فقط لأنه قدم لوناً خاصاً من ألوان الفن القصصي من خلال خط متماسك ومتصاعد « بما هو غير مألوف في أعمال الرواد » ، بل كذلك لأنه منذ البدء كان واعياً لأهمية محاولته وخطورتها ومخلصاً لفكرة احداث حدث جديد في حياة الآداب العربية المعاصرة .

لقد كانت « نهم » عام ١٩٣٧ أول محاولاته ، ثم تبعتها بعد ذلك بزمن قصير « قدر يلهو » ١٩٣٩ ، ثم تسببت الحرب في تأجيل ظهور « قوس قزح » حتى سنة ١٩٤٦ ، وهي تكاد تكون رواية متممة لسابقتها ؛ وبعد ذلك صمت الجابري طويلاً وانتظر أربع عشرة سنة حتى أخرج للنور روايته الرابعة « وداعاً يا أفاميا » سنة ١٩٦٠(١) . وقد أثار ظهور « وداعاً يا أفاميا » بعد هذه السنوات الطوال من الصمت الأدبي من التهليل والتشجيع ما ذكر الناس بالوقع العظيم الذي كان لروايات الجابري الأولى عند القراء العرب ؛ وانبرى عدد من الكتاب للاشادة بعبقرية الجابري الفنية وساورهم ثانية أمل بأن تكون « وداعاً يا أفاميا » خطوة حاسمة في سبيل بروز الادب القصصي في سورية من النطاق القطري الى النطاق العربي بل الى النطاق العالمي . وأشار أحد النقاد الى أن الكاتب الوحيد الذي يمكن أن يقارن بالجابري هو فلوبير . كما أصر أحد كتاب القصة البارزين أن أياً من الروايات السبع الاخيرة التي حازت على جائزة نوبل لاترتفع عن مستوى « وداعاً يا أفاميا » ، وأردف يقول : « بل هذه الرواية العربية أعمق فكرة ، وأعظم فتنة ، وأشد إثارة ، وأوسع آفاقاً وإنسانية من كل ما قرأت » . أما الناشر فتنبأ أن الرواية « ترفع الجابري الى مستوى النخبة الممتازة من كتاب الرواية في العالم . وقد لاينقضي هذا الشهر حتى يباشر بترجمتها الى الانكليزية والروسية » .

وها قد انقضت أربع عشرة سنة على صدور « وداعاً يا أفاميا » ، ولعب الزمن لعبته . ولم يبق من جذوة الحماسة التي واكبت ظهور الرواية سوى بصيص لايكاد يبين إلا ان تمتد يد فتجلو عنه الرماد الذي يغلفه ؛ ولا سيما بعد ان عاد المؤلف ثانية الى الصمت سامحاً بذلك للجذوة ان تستسلم للخمود . على ان هذا الحكم المؤقت ليس نهائياً ولا ثابتاً ، فما أكثر الكتاب الذين أخملهم عصرهم وبعثهم عصر أحفادهم أو أحفاد أحفادهم

(١) نشر « دار الهلال » بدمشق .

(شكسبير مثلاً وإبسن ، بل أرسطو كذلك)(٠) ومها قيل في موضوع «حكم الزمن» فان الدارس الأدبي اليوم لايستطيع ان يكتفي بتناول « وداعاً يا أفاميا » من حيث كونها ممثلة لمرحلة معينة من تاريخ نشأة فن الرواية في سورية ، وإنه لظلم لهـا شديد ان تدرس من هذه الزاوية التاريخية فحسب . فهي تحمل من القيمة الفنية والإمتاع الجمالي مايؤهلها لأن تقف على قدميها أمام أية دراسة فنية خالصة . إن « وداعاً يا أفاميا »تعتبر ذروة في ميدان الرواية العربية الرومانتية ، وذلك بفضل مافيها من نظرات نافذة في نسيج الشرط الإنساني ، ومزج رائع بين الانسان والطبيعة ، وخيـال فسيح غني التلاوين ؛ كما أنها لاتقل عن أرفع الأعمال الكلاسية من حيث العناية بالضبط والاتقان ووضوح القصد وفخامة التعبير وجهارة الصوت وإنها لتمزج مزجاً مثيراً بين التألق والتأنق ؛ وهذا ماسوف تحاول الدراسة الحالية إبرازه ؛ وان كان يخشى ان يقصر المنهج التحليلي الذي تتبعه دون المراد ، لأن هذا المنهج بطبيعته أبرع في إبراز العيوب منه في إبراز المحاسن .

القصة :

تبدأ الرواية بمدخل من صفحتين يقدم فيه المؤلف أهم الأشخاص في روايته وعلاقة كل منهم بالآخر على طريقة « الشخصيات المسرحية » . ثم يشير على القارىء بضرورة التعرف على أفاميا التي كانت مسرحاً لأحداث الرواية . وبعد هذا المدخل تبدأ الرواية بتتبع تاريخي لمدينة أفاميا السورية ، بوصف مطول لجمالها التاريخي وتطور العمران فيها على اختلاف العهود من أيام اليونان حتى أيام العرب . ويلي ذلك وصف للمنطقة المحيطة بأفاميا وإشادة بجمالها لتنتهي بخاتمة ذات نفس رومانتي متشائم خلاصته ان الشقاء دوماً هو الغالب « وإليه المصير في كل آن ... والنهاية دوماً للدموع » .

وينتقل المشهد بعد ذلك إلى قلعة أفاميا الأثرية حيث يجلس القرويون من أهل المنطقة بانتظار البعثة الأثرية البلجيكية التي ستعود لاستئناف التنقيب في آثار أفاميا بعد غيبة عام . وتضم المجموعة القروية نماذج متباينة يعرضها المؤلف . نتعرف منهـا بوجه

---

(٠) المرجو ان لاتحمل هذه الملاحظة أي إيحاء بالمشابهة أو التنبؤ ؛ وأن تؤخذ بمعناها المباشر وهو عدم الاطمئنان الى « حكم الزمن » من خلال مثل هـذه المدة القصيرة .

خاص على « نجود » رمز الطهر ، و« ندى » رمز الأنانية والنرجسية . وتصل البعثة وسرعان ماينكشف التعلق الروحي لسكاريا الرسام بنجود وصلته الغرامية بندى . كما ينكشف إعجاب « مايانس » رئيس البعثة بنجود وإعجاب مرافقيه كذلك . ويلي ذلك وصف مفصل لندى .

ينتقل بنا المشهد بعد ذلك الى المهندس « لاكوست » الحائر بين النجوم والكون والخالق والانسان ، ونستمع الى تأملاته الفلسفية • وإعلانه كفره بالمدينة وعجزه عن الايمان بأي شيء . وتلي ذلك فصول تحدثنا عن افكار اعضاء البعثة وعلاقاتهم المتبادلة وتكشف لنا عن ألوان مختلفة من الحب ، أمتعها وأكثرها إثارة حب « مايانس » لأفاميا ورغبته في تقليد شيء من آثارها وتزيين العاصمة البلجيكية وفقاً لطرازها ، ومنها حب « برونتيير » الفتاة الجامعية المغامرة للمهندس « لاكوست » . وفي اثناء ذلك يقدم لنا والد نجود كما تعرض صور مختلفة لنجود نموذج الجمال الطبيعي ، وتحمل هذه الصور تقديساً كاملاً لحياة البادية ومثلها مقابل النفي الكامل لحياة أوربا وتقدمها الظاهري . ويرافق ذلك تأكيد على المقدرة التي أبدتها نجود في تعلم اللغة الفرنسية واشادة بذكاء البدوي وتفتح ذهنه .

ثم تحدث تطورات مهمة منها زواج والد نجود « أبو عمار » من ندى ، ومنها مغادرة البعثة أفاميا إثر حلول الشتاء باستثناء « سكاريا » الذي يبقى في قلعة المضيق ويرسم اللوحات سعيداً مفتوناً بالمنطقة، ويتجنب محاولات ندى للتقرب منه بينما يزداد تعلقه بنجود مما يثير غيرة الأولى .

وتبدو كل الأحداث السابقة تمهيداً للصراع الذي سيلي بين ندى ونجود أولاً ثم بين الطبيعة ونجود ثانياً . وتبدأ الحلقة الدرامية الاولى من الصراع في احدى الامسيات التي تكون فيها القرية مشغولة بعرس. وتستغل ندى الموقف وتتسلل الى غرفة «سكاريا» لتراه منهمكاً في رسم لوحة فتاة ريفية سرعان ماتتبين أنها نجود. وفيما هي تتأمل اللوحة تحس باقتراب نجود من المكان فتختبىء في المطبخ . وتصل نجود وتعجب باللوحة وتقبلها . وتستثار غريزة « سكاريا » ، ويهم بتقبيل نجود ولكنها تمانع ؛ فيزيده ذلك اشتعالاً ويحيله الى وحش منقض . ويدور عراك شديد تبرز على أثره ندى من مخبئها مستغلة الفرصة لفضح نجود ، وتعدو الى القرية تستثير أهلها ونجود تتبعها متوسلة . وإزاء اصرار ندى على الفضيحة تضطر نجود الى الهرب ، وتستنجد بأبي حسن الصياد

المعدم فينقلها بقاربه الى الضفة الاخرى من النهر ويودعها في دار احد معارفه ، ولكنها لا تلبث أن تتوجس خيفة من ابن صاحب الدار ومن صاحب الدار نفسه ، وبعد ثلاثة أيام من الانتظار تنسل هاربة في منطقة الغاب . ويستغل المؤلف الفرصة هنا لوصف منطقة الغاب قبل التجفيف ، كما يشير الى ازدهارها المنتظر بعد أن يتم التجفيف ، كما يلقي اضواء على حالة نجود النفسية ومشاعرها ومخاوفها وخوالجها .

وتتجه نجود الى اللاذقية غير مبالية بأهوال الطريق ، وتضل نجود في الغابات والجبال مرة بعد مرة مما يتيح للكاتب أن يفتن في وصف جبال العلويين والتعريف بحاضرها وماضيها .

ويدخل الصراع مرحلة درامية جديدة حين تصادف نجود «ضبعة»[١] ، وفيما هي متهيئة لمقاومتها ينتقل المشهد على الطريقة السينمائية الى حفل راقص في كازينو اللاذقية حيث نشهد وجهاً آخر لصورة الحياة: علية القوم غارقون في اللهو والصخب. فيهم الشاعر نوفل الياس والزعيم سعد ، ومحمد ديب وشخصيات أخرى « واقعية » ، وفيهم الفاتنة هيلانة التي يهم سعد بمغازلتها ، ولكن المشهد ينقطع فجأة ليعود بالقراء الى نجود ، ثم يعيدهم المؤلف الى الكازينو ثم ينقلهم الى نجود وهو يخاطبهم مباشرة ويشرح التضاد بين المشهدين . ويستغل المؤلف فرصة التنقل بين المشهدين للاستفاضة في الوصف . وأخيراً تنتهي بسعد أمام كوخه في غابة الفرنلق التي شهدت صراع نجود مع الضبعة ، ويفاجأ سعد بنجود وهي مسجاة في رامة من دم على باب الكوخ .

ويصل رفاق سعد الى الكوخ بدعوة منه في اليوم التالي لقضاء أمسية لاهية ، وتنفرد هيلانة بسعد وتعترف له بحبها ، ويعف عنها ، ويقدمه لنا المؤلف من خلال صفات تمجيدية. ويذكر محاولاته لاكتشاف معدن المركبت ، وتعرضه لخطر السقوط في الوادي ونجاته بفضل رباطة جأشه . وفي هذه الأثناء تشفى نجود ويبدأ سعد بالالتفات اليها ولا سيما بعد أن شاهدها وهي تقبل طيفه خلسة . وتكتشف نجود رويداً رويداً أنها غارقة في حب سعد ، وتبلك نفسها في سبيل خدمته وتقتر من طعامها لتوفر له الطعام وتعنى بكوخه وحديقته وتحزن أشد الحزن لأن شركاءه تخلوا عنه لأنه رفض الانخراط معهم في عمليات الغش والتلاعب في التنقيب عن المعادن .

---

(١) الضبعة : نوع من الضبع .

ويترسخ حب نجود في قلب سعد ، ويزداد التجاوب بينها قوة يوماً بعد يوم ، ويكب سعد على تعليم نجود ، ويحدث في أحد الايام أن يقع بصر سعد على نجود وهي تغتسل في الغدير ، ويرى في جسمها المثل الاعلى للجمال الاسطوري . ويرتد عنها ثم يعود فيلقاها في الطريق ، ويتبادلان أول عناق ، وتتجاوب نجود أي تجاوب وكأنما قررت أن تمنحه نفسها دون حساب للعواقب ، ولكنه يمنع نفسه عنها في آخر لحظة لان شيئاً ما يستيقظ في نفسه . وتحس نجود أنها أذلت نفسها إن تجاوبت مع سعد الذي عف عنها بعد أن راودها . وتشرد نجود في الغابة على غير هدى .

ويفتش سعد عن نجود بحمى وجنون . وتجرحه الغابة بأغصانها ، وتبتلع جنباتها نداءاته المتكررة . ومن عجب أنه في يوم الحادث نفسه كان قد أمر وكيله أن يحضر شيخاً ليعقد قرانه على نجود . ويفتش ويبحث دون جدوى . ويصرخ مصرحاً بحبه لنجود ، وأخيراً ينتهي به المطاف الى الايمان : « أن قضاء أقوى منه استأثر بأنثاه ، بامرأة حياته ، بحاملة ذراريه عبر الاجيال .

ولا حيلة له في رد ما لايجال لرده .

ولامس شفتي سعد غصن رقيق ، فأغمض عينيه ، وانفرجت شفتاه عن ابتسامة حزينة ، كأنها قالتان وهما يلمان صغيراً » .

ويسدل الستار (١)

بين التألق والتأنق

هناك دائماً اكثر من زاوية لتناول أي عمل روائي غني . وفي حالة « وداعاً يا أفاميا » بالذات تتعدد الزوايا المتاحة للناقد لان مؤلفها أراد لها — عن سابق تصور وتصميم — أن تكون عملاً سمفونياً متقناً يناطح الكمال ، وجند لها — من أجل هذه الغاية — كل ما أوتيه من خبرة في التعامل مع النفس البشرية ، وثقافة علمية وأدبية متنوعة ، وبراعة في التقنية ، وتمكن من اللغة ، ومقدرة على الوصف ان « وداعاً يا أفاميا » ليست ذلك العمل الرومانتي الذي يفيض عن النفس في ساعات الصفاء

(١) تعمدت التفصيل في تلخيص القصة من أجل ابراز العنصر الدرامي فيها ، وحتى تسهل الاحالة على أحداثها في الدراسة الحالية .

كما يشع النور من اللهيب المتوقد وانما هي عمل متعمد ينتصب فيه عنصر القصد شامخاً فارضاً نفسه دون أية محاولة للتستر في كل سطر من سطور الرواية . وانها الرومانتية عجيبة هنا ، تتألق وتتوهج في الفكرة وفي الشعور وفي المشهد ، ولكنها في الوقت نفسه تعاني من الضبط والقسر ومن التعمُّل في أحيان كثيرة ، إنها الرومانتية (المعقلنة) ـ على الرغم منها طبعاً ـ ، وهي لاتشبه الغابات الرومانتية المشعثة الحوشية المملوءة بالأشواك والورود والأشجار الباسقة والشجيرات في وقت واحد ، بل هي أشبه بحدائق قصور (فرساي) المنسقة المشذبة التي تتحكم الرعاية القصدية في توزع نباتاتها وأشكالها وممراتها . وإن المرء لايستطيع أن ينكر مافي رواية الجابري من تألق ولكنه في الوقت نفسه لايستطيع إلا أن يلاحظ أن مافيها من تألق متعمد يطعم النفس الرومانتي بنفس كلاسي يستقي من مفهومات (الاتباعية الجديدة) في الضبط الخارجي ورصانة اللغة وصقل المظهر ، وان كان يستعير من الحيل الفنية الحديثة كل مايمكن استخدامه .

ولعل هذا المزيج من التألق الرومانتي « المعقلن » والتأنق (النيو كلاسي) القصدي هو الذي يكوّن السر الخاص لرواية « وداعاً ياأفاميا » ، ومن هنا كان تحليله يتحكم بالزاوية الخاصة التي تحاول هذه الدراسة أن تطل منها على هذا العمل الفني المركب .

بين العلم والرومانتية :

وعلى الرغم من نضج الأسلوب الكتابي في « وداعاً ياأفاميا » فان أول انطباع يتولد عند قارىء الرواية أنها لاتحمل أي تغييرذي شأن في موقف الكاتب من الفن القصصي أو في مفهومه العام للحياة كما تمثلا في رواياته السابقة . وان هذه الحقيقة لتفاجىء متتبع أدب الجابري بعد سنوات الصمت الطوال التي يتخيل المرء أن مسوغ الصمت الوحيد فيها لابد ان يكون « اعادة النظر » في الموقف العام من الحياة والفن بعد ان حمل الموقف القديم « في الأربعينات » من الانفعالية والخيال المسرف والتفسير ذي الوجه الواحد مالاتتحمله مرحلة الستينات في سورية بعد عقدين مهمين من التطور السريع . والأعجب من ذلك ان المؤلف نفسه يعترف ببطلان الموقف القديم ذي الزوايا الحادة من الكون والأشياء والناس . ففي محاضرة عامة ألقاها الكاتب قبل سنتين من ظهور روايته نجده يصرح بأن الايمان المفرط بكل من الرومانتية والعلم اضله عن واقع الحياة والكون .

« كان يمكن ان اتعلم من الحياة بعض الشيء ، لكنني اصبحت بفضل هذه الرومانتيكية المفرطة ادرك من الحياة لاشيء ، لاشيء » .

« وكما اضلتني الرومانتيكية عن واقع الحياة اضلني العلم الحديث عن واقع الكون » (١) .

ان الجابري ليتحدث عن اسرافه في كل من الرومانتية والعلم ويلتقد هذا الاسراف ويعتبره مضللاً . ولكنه لايفطن – فيا يبدو – الى حقيقة التضاد القائم في مثل هذا الجمع بين قطبين في فهم الحياة متباعدين أشد التباعد وقد كان أحدهما « الرومانتية » في الاصل ثورة على الآخر (العلم) ونقضاً لمعطياته ، فكيف إذاً كان كل منهما في الحالة القصوى من التطرف ؟. إن الجابري لايفطن لهذا التضاد حتى في « وداعاً يا أفاميا » بل إنه ، وهو يحاول ان « يعقلن rationalize » تعلقه بكل من العلم والرومانتية في هذه الرواية ؛ ينساق إلى أقصى حالات التطرف بحيث يبدو الايمان بالرومانتية إيماناً واعياً مدركاً ، ويبدو الايمان بالعلم يقينياً إلى درجة التقديس . ولقد كان الجابري طوال الرواية يحاول الجمع بين هذين القطبين سواء من خلال علاقة البعثة البلجيكية بفلاحي أفامية وبنجوود خاصة (في القسم الأول من الرواية) أو من خلال علاقة سعد بنجوود (في القسم الثاني من الرواية) . ولقد كانت نتيجة التجربة مأساوية منذ البدء ، ولكن المؤلف أصر عليها ، ربما لأنه لم يلتفت الى ماتنطوي عليه مصالحة القطبين من تناقض ؛ وحتى حين أسدل الستار الأخير على التجربة بعد أن فرت نجود إلى حيث ينتظرها الملاذ في أعماق الأدغال لم يبدُ ان الكاتب توصل الى سبب الإخفاق المأساوي ، ولم يجد بطله سعد تفسيراً للأمر سوى ان « قضاء أقوى منه استأثر بأنثاه ، بامرأة حياته ، بحاملة ذراريه عبر الأجيال » .

وبالتحليل النهائي يمكن القول ان المادة الخام التي تتألف منها الرواية لاتكاد تخرج عن العنصرين السابقين : الطبيعة والعلم . وإن عالم الرواية بجوه وأشخاصه يتحرك من

---

(١) من محاضرته « القصة في حياتي » ، راجع النص الكامل في الثقافة الدمشقية، ع ٨ ، س ١ ، كانون الأول ١٩٥٨ – كانون الثاني ١٩٥٩ . ومن اجل التوسع في فهم موقف الجابري ضمن اطار عصره يمكن مراجعة الخطيب ، د . حسام : أبحاث نقدية ومقارنة ، دار الفكر ، دمشق ، ١٩٧٣ ، ص ١٦١ – ١٦٢ بوجه خاص .

خلال هذين القطبين . والشخصية الرئيسية في الرواية « نجود » أقرب الى أن تكون ظاهرة طبيعية منها الى أن تكون انساناً ذا لحم ودم . وسرها الخاص هو أنها تظل بنت الطبيعة ، وأقوالها وتصرفاتها وردود فعلها فطرية الى ابعد حد . والمحاور التي يتحرك عليها التيار الداخلي لفكرها لا تخرج عن المطر والليل والجبل والنهر والغابة ووحش الغابة . وفي بداءة الرواية أراد لها المؤلف أن تمثل القطب الآخر لا أن تقتصر على القطب الاول « الطبيعة » . أراد لها أن تمثل العلم ايضاً . وهكذا دفعها الى تعلم اللغة الفرنسية، فاذا هي تبدع في ذلك أيما ابداع ، كما ارادها على أن تشارك البعثة البلجيكية بعض نشاطها العلمي ، وهي تظهر شغفاً واضحاً بذلك . ولو أن الامور سارت على مايرام ولم يعترض حياتها ذلك الحادث المؤسف الذي اضطرها الى الهرب لكان مقدراً لها — كما تشير البوادر — أن تكون الانسانة المثالية التي تعمر الطبيعة قلبها ويعمر العلم دماغها ثم ان الشخصية المركزية الثانية في الرواية ، وهي شخصية المهندس سعد تعكس هذين القطبين ولكن بشكل مختلف . فسعد مزيج من الطبيعة والعلم . وهو يقف كل جهوده على اكتشاف معدن جديد في المنطقة ، ويخوض مغامرات خطيرة جداً تكاد تودي به من خلال عمله في التنقيب « ص٢٠٦ — ٢٢٣ مثلاً » . ثم انه يهجر المدينة ليعيش في كوخه بين احضان الطبيعة . وبذلك يؤلف الشخصية المناظرة لنجود . فقوام « نجود » هو الطبيعة وقد امتزج بها العلم ، وقوام سعد هو العلم وقد امتزجت به الطبيعة .

وإذاً يمكن اعتبار تصريحات المؤلف التي وردت في مستهل هذا الكلام غير واردة فيما يتعلق برواية « وداعاً يا أفاميا » ، اذ ان كل مافي الرواية يشير الى استمرار التعلق بالرومانتية والعلم . وان الحل المعقول لما يبدو وكأنه تناقض بين تصريحات المؤلف وبين عالمه الروائي هو تصنيف « وداعاً يا أفاميا » مع رواياته القديمة . وقد وردت عند شاكر مصطفى اشارة ترجع الى هذا الحل ، ذلك أنه في معرض تعداده لأعمال شكيب الجابري يذكر أن الأخير ألف رواية بعنوان « وداعاً يا أفاميا » ولم ينشرها . وهذا يعني ان الرواية كتبت قبل سنة ١٩٥٧ ، وهي السنة التي ألقى فيها شاكر مصطفى محاضراته على طلبة معهد الدراسات العربية العالية في القاهرة(١) . لكن الجابري لم يعبأ بايضاح

(١) انظر : مصطفى ، شاكر : محاضرات عن القصة في سورية حتى الحرب العالمية الثانية ، معهد الدراسات العربية العالية ، الجامعة العربية ، القاهرة ، ١٩٥٨ ، ص ٤٠٣ .

هذه الناحية في مقدمة روايته ، وكان احرى به أن يشير الى زمن تأليفها مادامت ، وقت نشرها ، لا تمثل الاتجاه الفكري الفني الذي يرضى عنه .

على اي حال تظل هذه الملاحظة « خارجية » وقد تهم الدارس الادبي اكثر مما تهم المتذوق . ومهما قيل عن تغير موقف الجابري من الرومانتيه ، ومهما قيل عن علاقة « وداعاً يا أفاميا » بالروايات السابقة فان هذه الرواية تظل ابدع لوحة من لوحات المعرض الرومانتي في تاريخ الرواية السورية الحديثة ، وهي تتوج الجابري سيداً لتيار من أهم تيارات الرواية العربية الحديثة . ومن اجل ذلك سيجري تفحص العنصر الرومانتي في الرواية قبل أي شيء آخر .

العنصر الرومانتي في
« وداعاً يا أفاميا »

١ – يطغى العنصر الرومانتي على عالم الجابري وشخصياته . فالرواية تدور في معظمها حول حياة « نجود » في أفاميا وفي جبل القرنلق ، أي في وسط ريفي طبيعي مع لفتات قوية باتجاه الماضي سواء من خلال آثار أفامية أو من خلال المثل الباقية للحياة البدوية كالشهامة والنجدة والكرم والصفاء والبراءة . ويوضع هذا اللون المشرق للماضي مقابل اللون القاتم للحياة البرجوازية الجديدة في المدن السورية خلال فترة الانتداب الفرنسي ، فتبدو حياة المدينة هي الخطأ والتعاسة والفساد ، وحياة البادية هي الصواب والهناءة والطهر .

وتلتمس جميع الشخصيات الحضرية المهمة فرصة الهرب من المدينة الى أحضان الطبيعة حيث تدور معظم أحداث الرواية . فأعضاء البعثة البلجيكية جميعاً ، ودون استثناء ، يعتبرون عملهم في التنقيب عن آثار أفاميا مهمة مقدسة . وحين يكونون في ظل طبيعة أفاميا يشعرون بأنهم مع أنفسهم وفي أوربا يشعرون بالغربة ، ولذلك يعملون على نقل مبادىء الحياة الطبيعية الى الغرب . والفنان فيم ، وهو سكاربا ، لا يعود الى أوربا كل شتاء كما يفعل سائر أعضاء البعثة بل يبقى في قلعة أفاميا لانه يشعر بانتماء أعمق الى الطبيعة النقية من حول هذه البلدة التاريخية ذات الاطار الفاتن . ومن جهة أخرى يعيش سعد ، المهندس السوري ، في كوخ في الجبل ، ويفضل صحبة الرعاة على

صحبة وجهاء المدينة . بل انه يحسن الظن بوحش الغابة . وهو يمجد قيم الحياة الريفية – البدوية وينتقد قيم الحياة المدنية ومواضعاتها .

٢ – تتخذ الموازنة بين سيئات الحياة المدنية وبركات الحياة الريفية «الأشد ارتباطاً بالبادية» شكلاً متطرفاً جداً يتصاعد باستمرار في الرواية ويكاد يبلغ الذروة عند منتصفها حيث يقدم لنا الكاتب لوحات متناوبة بين الدغل وكازينو اللاذقية توحي لنا أن ما يجري في الدغل من هجوم الهبيرة على نجود لا يقل وحشية عما يدور في الكازينو من صراع تحركه الغرائز والاطماع . وإن هذا النفي لحياة المدينة ليثير تساؤل القارىء ، ولا سيما حين يذكر المرء أن حياة سورية في الثلاثينات لم تكن تشكو من غلبة التحضر على التبدي ، إذ كانت المدن محدودة العدد والسكان والتأثير .

وفي معرض التماس تفسير لهذه الظاهرة يمكن أن نجد أسباباً اجتماعية وثقافية وشخصية. فمن الناحية الاجتماعية كانت سورية في ثلاثينات هذا القرن قد بدأت تشهد ظهور طبقة برجوازية تجارية أو وسيطة متصلة بسلطات الانتداب ومتأثرة بأساليب حياة الترفوربما التهتك التي كانت تعيشها الطبقة الحاكمة الفرنسية ، وكانت حفلات الرقص المسائية ، ومظاهر التحرر في الأمور الجنسية ، وأساليب الترفيه الاجتماعي في المجتمع البرجوازي تثير اشمئزازاً عاماً في المجتمع السوري التقليدي نراه ماثلاً في الأدب القصصي لتلك الفترة«١» . وربما كان عند الجابري سبب اجتماعي آخر ، ذلك أن انتماءه الى أسرة أرستقراطية أثر في موقفه من البرجوازية الجديدة الناشئة التي كانت تهدد قيم المجتمع الاقطاعي ولو نسبياً ، فاذا ببطله الارستقراطي سعد يتطلع الى الريف كوسيلة للخلاص من فساد المدينة ، وقد كانت القرية على الدوام الملجأ المريح للارستقراطي لأن تفوقه فيها غير منافس . ويمكن أن نلتمس السبب الثقافي في ولع الجابري بنوع خاص من الثقافة الاوربية وهو النوع الرومانتي ، وهنا يبدو التأثر بروسو قوياً ، وإن الجابري لا يخفي ذلك وهو يذكر أنه كان في البدء متحمساً أشد الحماسة لروسو قبل أن ينقلب في النهاية الى تأييد فولتير«٢» . أما السبب الشخصي فيمكن أن يعتبر امتداداً لما هو

«١» يظهر الاشمئزاز واضحاً مثلاً في مجموعة محمد النجار: «في قصور دمشق» .
(٢) القصة في حياتي .

واضح تماماً في روايتي الجابري السابقتين « قدر يلهو » و « قوس قزح » من برم بحياة الانحلال في المدينة الاوربية في الثلاثينات ونفور منها وتطلع الى أرض الوطن «الشرقي» على أنها خلاص من دنس الحياة الأوربية ، ومن هنا كان تمجيد الجابري للريف وحملته على حياة المدينة التي رأى فيها امتداداً للحياة الأوربية التي سئم منها «١» .

٣ — تمتاز رومانتية « وداعاً يا أفاميا » بحدة التصرف والقوة الداخلية بدلاً من صفتي حدة العواطف والرخاوة الداخلية اللتين تسودان « قدر يلهو » و « قوس قزح » ، ان الرومانتية هنا تمتاز بدموع أقل وانفعالات أقل وشطحات خيالية أقل وأهواء داخلية أقل . بل تكمن فيها محاولة لممارسة شيء من الضبط على الانفعالات الداخلية واخضاعها لنوع « العقلنة » . ولكن هذه « العقلنة » تظل سطحية وربما تكون أخطر من التدفق الطبيعي للعواطف الذي يعمر الروايتين الأوليين ، لأنها أدت الى ترجمة هذا الضبط للعواطف الى نوع من التصرف الحاد ظاهر في كل مواقف الشخصيات وسلوكها . فنجود مثلاً تهجر حبيبها وسيدها الى الأبد وتتيه في شعاب الدغل انتقاماً لكبريائها إذ عف عنها سعد لحظة استجابتها لمغازلته . وانها لاتسمح لنحيب نفسها أن يظهر على السطح ولا تبيح لأي تنهدة أن تسمع وإنما تختفي فجأة « ص ٢٥٨ » في أعماق المجهول ، في احشاء الدغل الذي تعرف أكثر من أي انسان آخر أخطاره المميتة . وسعد كذلك يتخذ بمنتهى السرعة قراراً حاسماً بالزواج من بنت البادية التي لايعرف ماضيها ولا أصلها بل لايعرف عنها سوى اسمها . ان اتخاذ مثل هذا القرار السريع من رجل ناضج « ٤٤ سنة » ، ذي مكانة وتجربة يمكن أن يعتبر مثالاً لحدة التصرف والمبالغة في اتخاذ المواقف ، وذلك مهما يمكن أن يقال في تسويغ هذا القرار ، ان رومانتية العواطف أصبحت هنا رومانتية السلوك .

٤ — على أن هذه الحدة في التصرف تظل على الجانب السلبي ، ومن الخطأ أن نحملها محمل الايجابية . انها وسيلة الشخصيات للاستجابة لقوة « القدر » المسيطرة على الجميع . والقدر هنا ، كما في « قدر يلهو » و « قوس قزح » قوة طاغية غاشمة ذات جبروت وبطش وذات أهواء لاسبيل الى تفسيرها . ولكن الجديد في « وداعاً يا أفاميا »

---

(١) كانت حياة العواصم الاوربية في ثلاثينات هذا القرن بوجه خاص حياة تحلل وخلاعة ، ولا سيما برلين التي قضى فيها الجابري فترة من شبابه .

هو توفير الألم الرومانتي المتفجر على الانسان والاستعاضة عنه بتقبل صامت حازّ في الأعماق . ان استجابة الشخصيات لأهواء القدر هنا تمتاز بالضبط الخارجي والنقمة الداخلية . والعواطف هنا غير متفجرة ولكنها حبيسة وجدية تماماً . انها تكشف عن حس تراجيدي قدري عميق ربما كان هو الذي يجعل الرواية تميل بثقلها دائماً الى حافة التراجيديا ، وان المشاهدالتراجيدية في «وداعاً يا أفاميا» هي الأقوى وهي الاعمقتأثيراً.

٥ – ويدور « حكم القدر » دائماً في ظل عناصر الطبيعة من جبل وغابوشجر ونهر ومطر وأنواء ومنحدرات وتربة زلقة . ان الطبيعة حاضرة في كل مكان ومع الانسان حيثما كان . حتى في المدينة لابد من تدخل الطبيعة بشكل أو بآخر ، واذاتعذر ذلك فانه من الممكن ادخالها عن طريق الايحاء . ان مشهد الرقص في الكازينو يتداخل مع مشهد صراع نجود ضد الهبيرة في الغابة . هناك دائماً علاقة متبادلة بين الانسانوبين الطبيعة وهناك توازٍ وانسجام بين الطرفين . والطبيعة هي الطرف الاقوى والاقدر ولكن الانسان أيضاً له صموده وله طريقته في التأثير . ان عناصر الطبيعة هنامدروسة وموظفة عن قصد وتعمد ، وليست تلك العناصر التي تفعل فعلها بالطريقة الساذجة التي تمثلت في روايتي الجابري السابقتين .

<u>انعناصرالطبيعة هنا تمثل قوة واحدة منسجمة تخضع لمايسترو جبار هوالقدر ، وتتدخل في حياة كل انسان ، وتخلق من هول الرواية جواً سمفونياً أشبه بجو هرمان ملفيل في « موبي ديك » .</u>

٦ – ويتصف كل شيء في رواية الجابري بالمبالغة المفرطة كأن الأشياء ليس لها حدود وسطى بل هي دائماً في أقصى حالاتها . وهذه خاصة بارزة من خصائص الفكر الرومانتي . فالطبيعة مثلاً إما خيفة جداً كما في الغاب ، أو فائقة الجمال إلى حدأسطوري كما في ضواحي أفاميا والفرنلق ، أوقاسية جداً كما في الهبيرة التي هاجمت نجود ، أو رؤوف حانية كما في كوخ سعد . وطبيعة الانسان الداخلية كذلك قد تكون خيرّة الى حد يفوق التصور كما عند نجود وشريرة الى أبعد حد كما عند ندى . والانسان بوجه عام دونيّ وشهواني وشره ومتكالب « ص ١٦٥ وغيرها » . وحين يتاح لحقيقته الداخلية ان تظهر فإنها تتكشف عن الأنانية والتفاهة والتحيز :

« فقد عرف (سعد) الانسان على حقيقته ، مفرط الأنانية وتافهاً جباناً متسرعاً في الباطل ، محباً للأذى ، قاسياً ؛ وفي الحق متباطئاً كسولاً » ص ١٩٠ .

وهذا التشاؤم المفرط بالنسبة لطبيعة الانسان مصحوب بتفاؤل مفرط في (إنسانية) الانسان ، كما يتمثل في عرض الجابري للمهمة الانسانية للبعثة الأثرية البلجيكية ، وفي عرضه المتحمس لمبادىء المواطنة العالمية حيث نرى مرافعة طويلة متحمسة لتأييد فكرة وحدة الانسان وتفنيد مقولة « الشرق شرق والغرب غرب » . ونفي أي تفاوت جوهري بين الناس ، والتأكيد على ان التفاوت الوحيد « هو تفاوت الفرص واختلاف الظروف » ... ص ٨٣ – ٨٧ .

إن الإنسان والأشياء والحياة والحقيقة ، كلها معروضة هنا من خلال زوايا حادة ومتناقضة ، تعكس رغبة الرومانتي في النفاذ الى الحقيقة المطلقة من خلال مواقف متفردة معزولة من شأنها ان تؤدي إلى حجب الرؤية المركبة للحياة .

التأنق النيوكلاسي
والتقنية الحديثـــة

وإذا كانت النزعة الرومانتية هي العنصر الأول الذي يطل صارخاً من بين سطور « وداعاً يا أفاميا » فان التأنق الفني هو العنصر الثاني الذي يبرز عند كل منطفة أو مشهد في الرواية . وكما كان الأمر في السابق يعمل الجابري بقصد واضح على الأخذ بلباب القارىء من خلال التقنيات الفنية المختلفة التي يحشدها حشداً في روايته . ولا يصعب على القارىء ان يلاحظ ان هذه التقنيات مستخدمة من خلال ذوق نيوكلاسي مثقف وواع لذاته ويظهر الجابري هنا تفوقاً في ناحيتين : البنية المشهدية Scenic Structure والحيل السينمائية Einematic Devices . وهما تكملان عنصر الصراع الذي يشكل جوهر الرواية وبذلك تجعلان منها بناء فنياً (ممسرحاً) . فكأنها ليست سوى مسرحية وضعت في قالب قصة . وسنرى تأويل ذلك من خلال الملاحظات التالية حول التركيب الفني للرواية .

١ – تتألف الرواية من تسعة وعشرين فصلاً هي أشبه بالمشاهد المسرحية المتعاقبة منها بالفصول الروائية المتراخية . وفي القسم الثاني من الرواية تكاد تتحول هذه الفصول الى مشاهد سينمائية على أي حال ، « صراع في الوادي » .. « في صميم الغابـــة » ؛ « التمثال يغتسل » .

٢ – في كل مشهد من هـذه المشاهد تأكيد شديد على وصف الخلفية والاطـار وعناية مسرفة تذكرنا بعناية المخرجين المتأنقين بديكور المشهد المسرحي. ومن خـلال هذا النوع من « الديكور » الوظيفي توصل الكاتب الى تحديد دقيق للأزمنة والامكنة في الفصول المختلفة. فبالنسبة لزمان تمتد الرواية مدة لا تزيد عن السنة اذ تبدأ بقدوم البعثة البلجيكية في الصيف الى « افاميا » وتنتهي باختفاء نجود في الصيف الذي يليه. أما الزمن الاصلي للحوادث فكذلك يمكن تحديده من خلال الملاحظات الديكورية للكاتب. ها هو مثلاً يعلق على حفلة الكازينو محدداً زمانها الاصلي بالضبط :

«ولو عدت اليوم الى ثغرنا الجميل ، وقد مضى عشرون عاماً ونيف على الحفلة التي نحن بصددها ، والتقيت السيدة ر. س. وهي خارجة من قصرها لنزهة من نزهاتها النادرة لراعك حسنها لأول مرة .. ».

وبالطبع يعرف القارىء أن الرواية طبعت في تموز سنة ١٩٦٠ ويستطيع أن يستنتج أن الحوادث المشار اليها تجري في سنة ١٩٣٩ ، قبيل بدء الحرب العالمية الثانية.

وفيما يتعلق بالمكان تعنى المشاهد عناية واضحة بوصف البيئة الجغرافية لمنطقـة اللاذقية مع ذكر أسماء المواضع والقرى والتلال والانهار والوديان ، وتحديد انواع النباتات والاشجار والحيوانات ، وإبراز عادات المنطقة وتقاليدها ، وحالتها المعـاشية في زمن الحوادث الاصلي وكذلك في زمن كتابة الرواية « بعد تجفيف سهل الغاب ».

٣ – تبدأ الرواية بقائمـة « الشخصيات المسرحية dramatis personae » التي تتضمن تقديماً لأهم الشخصيات مع تعريف موجز بكل منهـا. ويتبع ذلك وصف مفصل تاريخي جغرافي لمسرح الأحـداث « أفاميـا ». وفي القسم الأول من الرواية « الفصل ١ – ١٣ » يتبع الكاتب طريقة بانورامية في تقديم اللوحات والاشخاص إذ أنه يزيدنا في كل فصل معرفـة بالمكان والاشخاص مع حرص على شيء من التوزيع العادل في الاهتمام بالاشخاص ، باستثناء شخصية « نجود » التي يبـدأ ابرازها بشكل متدرج جنباً الى جنب مع غريمتها « ندى ». وحتى نهاية الفصل الثاني عشر « حـين تقع مأساة نجود » لا تستأثر أية شخصية معينة بمكانة مركزية في السرد وتظل الرواية ذات طابع بانورامي ، ولكنها بعد ذلك تتخذ مجرىً طولانياً ويتركز انتباه القارىء على نجود دون غيرها من الشخصيات ، وتخرج سائر شخصيات القسم الاول من المسرح

خروجاً نهائياً ؛ وتصبح الرواية رواية « نجود » في اطار منطقة الغاب واللاذقيـة . ولكن ابتداء من منتصف الرواية (ص ١٤٩) وبعد أن تبلغ قصة « نجود » ذروتها ينتقل التركيز منهـا الى شخصية جديدة هي « سعـد » وتصبح نجود شخصية تابعة تستقي اهميتها بمقدار ماتحتله من حيز في نطاق اهتمامات سعد الكبرى ؛ ويعود السرد هنا اقرب الى البانورامية ، ويظل كذلك حتى النهاية .

ويشعر المرء أن هناك رغبة مستمرة من المؤلف في احداث تأثير عميق في القارىء، على نحو ما تحدثه مشاهد العمل المسرحي المتوتر .

٤ – وفي الرواية مفاجأة تقنية مثيرة ، هي استعمال « القطع المكاني Space Montage » المستعار من السينما . انه حيلة فنية شاع استعمالها من قبـل الروائيين المعاصرين في الغرب . وفي هـذا النوع من القطع السينمائي يتحرك عنصر المكان في حين يظل عنصر الزمان ثابتاً . والجابري لايستعمل هـذه الحيلة الفنية للتعبير عن تواقت الاحداث فحسب بل كذلك للتعبير عن أغراض فكرية واخلاقية معينة . وهو يستغـل ذريعة سطحية عادة كمقى عابر أو كلمة موحية من أجل الانتقال من مشهد الى مشهد، وأحياناً لاتتوافر لديه هذه الذريعة فينتقل دون استئذان . ففي الفصل السابع عشر مثـلاً يترك « نجود » وهي في أوج لحظات صراعهـا مع الهبيرة وينتقل فجأة الى كازينو اللاذقية :

« على بعد ثلاثين ميلاً من الغابة ، وفي قاعة فندق السياحة في اللاذقية ، وكان يسمى الكازينو إذ ذاك ، وفي الليلة ذاتها ، كان الجاز يعزف .. » ص ١٤٩ .

ولكن الكاتب لايجني الثمرة كاملة من هذه الحيلة لانه يفرض نفسه على المشهـد بتعليقات متفلـتة تفسد الموقف النفسي للقارىء . وحين ينجو الكاتب من هذا التدخل يسجل درجة قوية من النجاح . من ذلك مثلاً مزاوجته بين سعد وهيلانة في الكازينو وبين الهبيرة ونجود في الغابة :

« ولما أحس أن الجو غدا ملائماً ، سدد اليها نظره دفعة واحدة يبثها ما جاش في صدره نحوها وما لم يجش ، والتهمها بعينيه جميعاً غير مترفق ولا متمهل ولا حذر.و..

★ ★ ★

في تلك الساعة بالذات ، وعلى بعد ثلاثين ميلا ، وفي صميم الدغل وظلام الغاب ، سدد الضبع الغادر نظرة من نظراته الاخيرة الى نجود .

وصب نيران عينيه الجائعتين .
وانقض الوحش .. على فريسته

★ ★ ★

وقام الرجل الى صيده ، يرنو اليها بنظر لاصق ، ويتقدم منها وئيداً . »
(ص ١٥٩)

وبالطبع غرض الخدعة الفنية هنا هو المزاوجة الفكرية - الاخلاقية بين الضبع وحش الغابة ، والرجل وحش المدينة .

على أن الكاتب لايعتمد على هذه الحيلة الا في مواقف الذروة . وفي اماكن اخرى يستعمل الحيل الفنية المعروفة كالتذكر ، وأوضح مثال لذلك حين يصف عودة الوعي الى نجود وتذكرها ما حدث لها مع الضبع اثر سماعها الطلقات النارية«ص١٨٤» .

٥ – في حالات كثيرة تذكرنا تعليقات الكاتب على المشاهد والشخصيات بالجوقة في المسرحية اليونانية . بل ان هذه التعليقات تحمل غالباً النبرة التهكمية نفسها . والكاتب هنا يقوم مقام الجوقة ويخاطب القارىء مباشرة ويناقشه بشأن الدرس الاخلاقي المستقى من الحوادث أو بشأن احداث الرواية وتطوراتها . وانه ليبالغ في هذا التدخل. اسمعه يخاطب القراء بعد أن يصف العشاء الراقص في الكازينو :

« نجود .
مسكينة نجود .

لقد صرفتكم حفلة الرقص عنها .. يالكم من ماجنين . لاتبالون أأكلها الوحش أم أطار صوابها الرعب . جل مناكم أن أعود بكم الى بيت اللهو ومجمع الغواني وحلبة الرقص .

كلا ، لن أكون مثلكم قاسياً وخفيفاً . لن تلهيني أنوار القاعة وألحان الجوقة ومغامرات الراقصين عن البائسة التي حف بها الموت على أبشع صوره .

سأنبئكم بنبأ الشقية أولاً . لاأبالي أغضبتم أم رضيتم . انكم أنتم
أسراي الليلة . وأنا الحر الطليق أحكي الحكاية كما أريد .
قالى الغابة الوحشية • هيا . » ص ١٦٢

إن كل شيء في « وداعاً يا أفاميا » قصدي ومتعمد . ولذلك ليس من السهل أن ننتقد المؤلف – كما يخطر لنا لأول وهلة – بقولنا : إن هذا المقطع كله فائض ولا لزوم له ويمكن بسهولة حذفه دون أن تتأثر الرواية . ذلك أن كل كلمة في الرواية وضعت عن عمد ولها هدفها الخاص إما من خلال منطق الرواية الخاص وإما من خلال منطق المؤلف الخاص ، وإذا قيل للمؤلف انه من شأن المقطع السابق وأمثاله إفساد مبدأ « الايهام بالواقع » ، وهو مبدأ أساسي من مبادىء الرواية النيوكلاسية ، فان الكاتب سرعان ما يجيب بأنه غير مقتنع بهذا المبدأ ، وفي مواطن أخرى من الرواية ما يوحي بأنه يرد رداً مباشراً على هذا المبدأ ليسوغ بالطبع تدخله المستمر في الرواية ففي معرض التعليق على حوار يدور بين سعد وزواره يرد الحكم التالي :

« لذا استحال نقل الحوار فيما يكتب من القصص على حقيقته . وكل حوار مكتوب مزيف ، وصورة باطلة شائهة المعالم لما قيل في الواقع » . ص ١٨٨ إن هذا النوع من محاولة مد جسور الألفة بين الكاتب والقارىء كان معروفاً في مطلع نشأة الرواية « القرنين السابع عشر والثامن عشر » ، والجابري يبالغ في استعماله مبالغة شديدة بدافع الامانة الواقعية مع القارىء . ولكن هناك تفسيراً آخر يبدو للقارىء المدقق من وراء هذه الذريعة . إن الجابري يخفق في فصل عالمه الروائي عن ذاتهولذلك لا يستطيع أن يسل نفسه « بترفع نصف إله »(١) . ولعل هذا هو الصدع الاساسي الذي نجده في جميع روايات الجابري التي تبدو ضحية تدخل العنصر الاوتوسوغرافي في العالم الروائي ؛ لا على سبيل الاضفاء Projection فحسب بل عن طريق التدخل المباشر أيضاً . ان المؤلف لا يكاد يترك فرصة في الرواية الا ويفرض فيها وجوده كرواية محيط بكل شيء ، وفيلسوف متعمق،وأحياناً كوسيط بين الشخصية والقارىء. وقد تقوده المبالغة في هذه المواقف الى شيء من السخف والابتذال ، كما يحدث عندما يقوم الراوي بترجمةبعض القصائد الكاملةمن كتاب يقرؤه سعد . إن يمهد للترجمةبقوله:

(١) كما يقول (كرونين) عن (جيمس جويس) .

« تلك ترجمة حرة لبعض ما استهوى الرجل من قصائد الكتاب ... ولشد ما أكره الترجمة . لانها قتل لا نقل وتسويه لكل أثر ذي قيمة » . ص ٢٣٧ .

وهناك دائماً قفز حاد من عالم الرواية الى عالم الواقع . والراوي لايجد حرجاً في الانتقال من حدث من أحداث الرواية ليلفت النظر الى حقيقة علمية أو تاريخية أو الى ظاهرة محلية ما ، أو — أسوأ من ذلك — إلى الوصل بين زمن الرواية الأصلي وبين زمن كتابتها ، كما يفعل حين يذكر القارىء بأن السيدة ر. س. مازالت رائعة الحسن جذابة على الرغم من مضي عشرين عاماً على الحدث الأصلي في الرواية !! ص ١٥١

وبالطبع يمكن تفسير ظاهرة طغيان العنصر الشخصي على أساس أنها امتداد للعنصر الرومانتي في الرواية ، على أن لانبالغ في الاتكاء على هذا التفسير لسببين :

الأول : ان تدخل المؤلف في الاحداث على هذا النحو لايعتبر ظاهرة مقصورة على الرواية الرومانتية .

الثاني : ان مستوى التدخل هنا فكري لاعاطفي ووسيلته هي الحجاج المنطقي . (وان كان يخفي الأهواء والنزعات) .

ومها قيل في هذه الظاهرة فانها تعكس — على أي حال — ذلك التداخل الذي بدا لنا في أكثر من موضع في الرواية بين النزعة الرومانتية (الفردية) عند الكاتب والطبيعة النيوكلاسية لذوقه الرفيع وحبه للاتقان .

٦ — إن التأكيد على بروز العنصر القصدي في تقنية الرواية يجب أن لايؤدي الى الاستنتاج بأن الرواية تنجح في تحقيق الاتقان الفني الذي جهد الكاتب في بلوغه . واذا حاولنا التوفيق بين كلام أرسطو وكلام المحدثين وقلنا ان التصميم والشخصية معاً هما أهم عنصرين في الرواية فانه يصعب أن نصف « وداعاً ياأفاميا » بأنها رواية ناجحة تقنياً .

آ — ففي تصميم الرواية صدع كبير . وهناك ثلاثة أمور مركزية تدور حولها الرواية دون أن ينجح المؤلف في تحقيق توازن بينها من خلال منطق الرواية العام. فهناك أولاً ، جبال العلويين بجغرافيتها وتاريخها وظروف حياتها المعاصرة لكل من الزمن الأصلي للأحداث والزمن الفعلي لكتابة الرواية (وبينهما عشرون عاماً كما نستنتج من كلام المؤلف) وهناك ، ثانياً ، (نجود) التي تستأثر بالصدارة في النصف الأول من الرواية ثم تلتحي زاوية غير بارزة في النصف الثاني . وهناك ، ثالثاً ، سعد الذي يظهر فقط في النصف

الأخير من الرواية ويحتل مكان الصدارة ، و (ينسخ) كل الأحداث التي مرت في نصف الرواية الأول ، ويصبح هو القضية الأم . حتى ان مصير نجود يكف عن استهواء القارىء لأنها تبدو وكأنها أصبحت في مأمن من خطر القتل الذي كان يتهددها . وان القارىء المدقق ليتساءل هنا ، هل الرواية رواية سعد ؟ أم نجود ؟ أم منطقـــة اللاذقية ؟ ان « وداعاً يا أفاميا » يمكن أن تكون روايتين منفصلتين على الأقل . فابتداء من عنوان « في كازينو اللاذقية » – ص ١٤٩ تنتهي كل الروابط بما سبق من فصول الرواية ويبقى مصير نجود الذي يمكن اختتامه باتجاه نجود الى كوخ المهندس وشعورها بالطمأنينة . كما يمكن بدء رواية جديدة يتركز موضوعها حول التجربة العاطفية لرجل ناضج وأخلاقي يقـــع في غرام فتاة قروية ضالة ، بريئة وموهوبة .

ويبدو أن المؤلف – كما يبدو في القسم الثاني من الرواية – يحس بهـذا الصدع ، ولذلك يحاول جـــاهداً أن يربط الأمور الثلاثة الرئيسية ضمن جو كلي أشمل ، ولكن من الصعب القول انه ينجح في ذلك .

ب – كذلك لايصيب الكاتب حظاً كبيراً من النجاح في رسم الشخصيات، وذلك على الرغم من جهوده الواضحة في التعمق داخل النفس الانسانية والوصول الى أسرار طبيعتها . فشخصيات الجابري – كما كانت في رواياته السابقة – مجرد أحجار شطرنج يستخدمها في لعبته الفكرية – الفنية . انها لاتستطيع ان تتحرك أو ان تتنفس الا وفاقاً لرغباته . وهو الذي يرسم لها قانونها الاخلاقي ويملي عليها التصرف ضمن مفهومه الخاص للخطأ والصواب . وهو كذلك الذي يصنفها ويقرر خط تطورها ، دون ان يسمح لأي منها بمبادرة تمرد أو احتجاج. وانه أحياناً ليسمي هذه الشخصيات من واقع عصره (كالشاعر والسياسي نوفل الياس) . وكأنه يريد أن يعطي الناس انطباعاً بواقعية قصته ، بعد ان اتهم بالرومانتية والخيال في القصص السابقة ، وهو يحاول ذلك عن طريق عملية بسيطـة وهي ازالة الجدار الصوتي بين عالم الرواية وعالم الواقع . (كما رأينا في مواضع سابقة).

إن الجابري السابق مستمر هنا بفكره وفنه مع نضج واضح ووعي مستنـد على حصول وافر من التجربة . ويبدو أن فكرة الثنائية بين الشرق والغرب مازالت تشغله. كذلك الثنائية بين البداوة والحضارة . ذلك أن أشخاص روايته ينقسمون انقساماً حاداً ضمن الأصناف التالية :

أ ـ القرويون ، وهم في الغالب طيبون وأبرياء وأذكياء .

ب ـ سكان المدن ، وهم يمثلون طبقة برجوازية جديدة ، منصرفة الى الربح واللهو في ظل السلطة الاستعمارية ، وغير عابئة بالقيم الاخلاقية .

ج ـ أوربيون ، معظمهم طيبون ومستقيمون ، باستثناء امرأة فرنسية ترمز الى سلطة الانتداب الفرنسي .

ويعنى المؤلف عناية واضحة بتحليل العالم الداخلي للشخصيتين الرئيسيتين : نجود وسعد . وعلى الرغم من التألق الرائع في وصفهما ، وعلى الرغم من الملاحظات السيكولوجية النافذة التي ترافق هذا الوصف ، وعلى الرغم من محاولة اظهار التغير الذي يطرأ على كل منهما بفعل التجربة ، فانهما يظلان نموذجين ورمزين لايقوم أي منهما بذاته . انهما بالنتيجة (إلسا) و (علاء) بطلا الروايتين السابقتين .

وتمثل نجود جميع القيم الرومانتية التي تبشر بها « وداعاً ياأفاميا » . وهي فتاة ريفية من أب قروي وجيه في قريته وأم بدوية تمثل مناعة البدوي وجبروته أمام الطبيعة .

وتبدو نجود أقرب الى الشخصية الاسطورية لكثرة مايبالغ الكاتب في تضخيم صفاتها المختلفة . وهي خالية من التناقضات التي تعرفها في تراكيب الناس ، ونموذج ثابت للصفات التي يقدسها الرومانتي . وأهم هذه الصفات :

آ ـ البراءة المفرطة : فهي طيبة القلب ، طهور ، أنوف ، لاتخالجها نزعة جسدية أو رفة من شهوة . انها (غالاتيا) التمثال لا الانسان .

ب ـ القوة : فقد خلقت نجود والمناعة معاً . خلقت أصلاً في الحقل ، ووجب أن تكون أمها بالذات بدوية لتمثل صفاء الفطرة ومتانة الجسم وقوة النفس .

حـ ـ الاستقامة : فهي لاتعرف دجلاً ولا التواء ولا احتيالاً ولا كذباً .

د ـ الطيبة والذكاء : وانها لتجمع صفتين من أروع صفات البشر ، فهي طيبة الى أقصى حد ، تحب الناس ويحبونها ، وهي ذكية قادرة على التعلم وذات ذوق مرهف وحساسية .

هـ ـ وقبل كل ذلك طبعاً جمالها الاسطوري الذي أبدع الجابري في وصفه وتمجيده

وهذه الصفات هي التي جعلت كلاً من سكاربا وسعد يقفان منها موقف بيجماليون من « غالاثيا » .

وسعد أيضاً يمثل صفات الرومانتي المعاصر (المطعم بالعلم) ، مع أقصى درجات المبالغة بالطبع . فهو وسيم ، طيب القلب ، بشوش ، محب لجميع الناس ، شهم، متواضع شجاعته أسطورية ، وأعصابه من حديد مثالي ، وطني ، أخلاقي ، مرهف الحس ، محب للطبيعة ، متعلق بها ، صادق في حبه — ولو لعدد من النساء — لأن في قلبه كوى" مختلفة تتفتح للجمال .

بمعنى من المعاني سعد صورة لمؤلفه ، ومواصفاته (المنشودة أو المتخيلة) هي مواصفات مؤلفه . ولكن على الرغم من الهالة التمجيدية التي يحيطه بها المؤلف فانه يحاول بين الحين والآخر التعمق في رسم شخصيته وإظهار مايكون فيها من تردد. ولكن التقريرية ومحاولة التبرئة المكشوفة تفسدان الموقف ، ذلك أن المؤلف يحاول ان يبرىء بطله من ميوعة المثالية ودنس الواقعية دون ان يسجل عليه أية نقطة سلبية (الفصل ٢٧) بل أكثر من ذلك يحاول ان يجد أصله الأرستقراطي وان يبرئه في وقت واحد من نقائص النشأة الأرستقراطية . فهو ينحدر من « دم أسرة من أعز الأسر في البلاد » ولكنه سيعرف كيف يكبح جماح نفسه بالرياضة العاقلة والحكمة ص ٢٤٩ .

على ان سعداً لايمكن ان يكون بيغماليون تماماً . إنه لايستطيع ان يعبد تمثاله لسبب بسيط هو ان عبادته متجهة الى ذاته أولاً وآخراً . وإذا أحب تمثاله أو خيّل اليه فلأنه يعتقد ان التمثال أقدر على حبه من أي كائن آخر . ألم يكن مشهد نجود وهي تقبل طيفه حاسماً في تقرير موقف سعد ؟

★ ★ ★

وعوداً على بدء ، يحسن بنا ان نتذكر ثانية ان الاضواء النقدية تنجح في تبيان العيوب أكثر مما تنجح في جلاء المزايا . إن « وداعاً يا أفاميا » رواية جميلة ومبدعة ، يقرؤها الانسان فيستعذب مافيها من تألق ويروعه مافيها من تأنق ، وإن صفحات الوصف الرائعة لتكفي غذاء للنفس الحساسة ، ولولا مايشوب هذه الصفحات من سرف يكاد يقود كل معنى إلى صورته النهائية في عالم المثل لكانت هذه الاوصاف وحدها جديرة ان ترفع الرواية على منكبيها .

إن أوصاف الجابري كالديباج . وأما لغته فهي ألماس يزيده الصقل توهجاً ، وانها لتوصل دائماً الى البعد البعيد ، وذلك بفضل تلك الطاقة الرمزية التي تعطي تحديد الشيء وما يمكن وراءه من معنى في وقت واحد . وما أجمل ما يصف لنا موقف نجود الضالة وهي تفتش عن الجسر والجسر فوق رأسها تماماً . وما أجمل مايربط الكاتب بين ضيعة نجود وبين التيه اليومي الذي يعيشه كل انسان .

ولقد كان الجابري طوال الرواية كلها ، إما متألقاً بفضل وهج رومانتيته الحية ، وإما متأنقاً بفضل ذوقه الكلاسي الرفيع وثقافته الغنية ، واذا كان النجاح الذي أصابه محدوداً من زاوية تكوين بناء كلي متماسك ، فان كل صفحة من صفحات« وداعاًياأفاميا » تؤلف متعة مستقلة قائمة بذاتها . ان صفحات الرواية تشهد لصاحبها بأنه دائماً :

« يدرك ، على جبهة وعبه ، علاقته الخاصة كروائي بمادة المضمون وبالقراء . وغالباً بالناحيتين معاً »«١» .

ومن عجب ان يكون هذا هو شأن بطل من أبطال الرومانتية التي تعني في النهاية — ومها اختلفت أشكالها — الفطرة والانطلاق ورفض القوالب .

«١» من تعريف و . ألن للروائي المحنك Sophisticated .

الدكتورة نجاح عطار

الطوبيّة وعالم حنا مينه الروائي

يقال عنه انه « يتباطأ في الكتابة »(١) ويتهم « بالاقلال الشديد في الانتاج ، وتباعد الزمن بين رواية واخرى »(٢) ، ويبدو هو مرتبكاً وانت تسأله عن السبب في

«١» الموقف الادبي – عدد ايار – حزيران ١٩٧٣ .

«٢» غالي شكري « الغربة والاغتراب في روايات حنا مينه » – مجلة الطليعة المصرية اكتوبر ١٩٧٠ .

ذلك . يبتسم ، يعتذر ، يدافع قائلا : « كتبت ستاً من الروايات حتى الآن »(١) أو يصمت لأنه ، في التساؤل المثار ، يتساءل هو نفسه ، يصبح مثلك باحثاً عن الجواب، ومثلك لايعرف السبب الحقيقي ، ولعله لا يعنيه ،مثلما يعنيك ، أن يعرف .

يكتب في رسالة الى احد اصدقائه : « قد يكون ذلك خطأ ، ولكنه صادق . افضل احياناً أن اتسكع في الشوارع ، مجذفاً بيدي في الضوء او الظلمة ، او أن اذهب لأجلس على صخرة تطل علىواد ، معطياً نفسي للطبيعة من حولي، على الجلوسبانتظام لأكتب عدداً مقرراً من الصفحات كل يوم ، كما يفعل المسلكيون من الكتاب » .

ويصرح في مقابلة صحفية : « لم أكن في حياتي مسلكياً صراطيساً في أي عمل . وبمعنى آخر أنا هاو حتى الآن ، ولا اعرف ماسيكون عليه أمري في المستقبل »(٢).

وعندما صدرت روايته الاخيرة « الشمس في يوم غائم » قالت عنه مجلة الموقف الادبي : « الكتابة بالنسبة لحنا مينه هي خلاص ، وهي في الوقت نفسه مسئولية . انه يحسد نجيب محفوظ لأنه انسان منظم ، ويستطيع ان يقول لنفسه : سأكتب من الساعة كذا الى الساعة كذا ، وينفذ مايقول . ويود حنا أن ينفذ مايجول في خاطره احياناً ، أن يكتب عاماً ويقرأ عاماً ، فهناك الكثير لنقرأه والكثير لنكتبه ، ولكن هناك الحياة »(٣) .

ان هذا الاستدراك « ولكن هناك الحياة » ليس تعلة في شيء ، بل تأكيد لواقع يبيح في نبرة حسم . انه مفتاح المغارة المسحورة الذي يتيح لنا أن ندخلها لنبدأ البحث.. ذلك انه في السعي للموازنة بين وقت الأخذ ووقت العطاء ، وفي الامنية لتوفيرهما معاً ،

«١» نشر اربعاً منها هي : « المصابيح الزرق » ١٩٥٤ ، « الشراع والعاصفة » ١٩٦٦ ، « الثلج يأتي من النافذة » ١٩٦٩ ، « الشمس في يوم غائم » ١٩٧٣ ، وله روايتان تحت الطبع « الياطر » أي المرساة — و « بقايا صور » ، وله كتاب « ناظم حكمت » الذي صدر عام ١٩٧١ .

«٢» مجلة الطليعة السورية، تشرين الاول ١٩٧٠، مقابلة اجراها بدر الدين عرودكي.

«٣» الموقف الادبي — عدد أيار — حزيران ١٩٧٣ .

يأتي الاستدراك تغليباً لما هو أبهى وأحب : الحياة ، هذا البحر الذي على متنه جاء وعلى متنه يرحل ، مطوفاً في مداه الابعد من بلوغ الظن .

هواه هنا جهارة . عاشق حياة هو ، يحبها الى الدرجة التي يستطيع معها ان يموت لاجلها . يحبها ممارسة لارصدا من برج ، ومشاركة لا اشرافاً من فوق ، وكما عند موباسان أمام مشهد غابي : « الغابة تنفذ الي ، تغزوني ، تجري في دمي ، ويخيل الي انني التهمها ، وانها تملأ بطني ، وانني أنا نفسي أغدو غابة »(١) ، أو عند غوركي : « لقد أسلمت الى نفسي منذ العاشرة من عمري ، ولم أفعل شيئاً سوى أن التهم الحياة واعمل . ان ضربات الحياة بعثت في الدفء ، غذتني بالصالح والطالح ، ونثرت في الحرارة ، وجعلتني اشرع بالحركة »(٢) .

وفي هذا الحب للحياة ، امتلاكها ، ترويضها ، جعلها افضل ، لايبارك ولايلعن ، والأصح انه يبارك ولا يلعن ، فالفروسية في الخصومة أن يكون أمامك خصم ، وأن تأخذه غلابا لا ختلا . وحب الحياة بهذا المعنى ، يصبح حبا خالصا ، متبادلاوضرورياً قدر ما هو مثمر وأخاذ ، وسعادته المتولدة من الكفاح في الشوق ليكون شوقاً أعظم ، لها طعم خاص ، مترف وقوي ، بالغ العذوبة وبالغ الامتاع .

« لم أعش الحياة لاجمع منها صوراً وتجارب للادب أو لشأن من شؤون المعاش . عشتها هكذا ، لانها جديرة بان تعاش . احببتها بعمق ، بصدق ، وبنهم أيضاً ،وعاملتها كما المرأة . وجدت أن المرأة حين تدير لك ظهرها فمن العبث أن تناديها . دعها تذهب بسلام . وحين تعاكسك الحياة فمن العبث أن تتوسل اليها . دعها تعاكس وبالقدر الذي تستطيع . ولقد عاكستني الحياة . جاهدتني وجاهدتها ، وأحبتني وعذبتني واعطتني ، وما زلت معها في عراك . قد أكون على صلح معها بالنسبة لحياتي الخاصة ، فقد أعطتني اكثر مما استحق . ولكنني اريدها أفضل لي وللآخرين ، وخاصة للآخرين ، ومن أجل ذلك انقض الصلح معها »(٣) .

(١ و ٢) ناظم حكمت وقضايا ادبية وفكرية لحنا مينه . راجع فصل الاديب والمعاناة .

(٣) مجلة الطليعة السورية تشرين أول ١٩٧٠ .

لكن الحياة ،مع ذلك ، ليست غاية بذاتها عنده . « لايصح أن نعيش كما نعيش ، علينا أن نفكر كيف يصح أن نعيش » كما قال عمر فاخوري . فالتفكير في غائية الحياة ، هنا ، لايطرح نفسه سؤالاً من الخارج ، هو مترجم في السلوك بعد أن صار ،في النظرة الى الحياة ، حياة منظرة برغم عفويتها الظاهرة . والحب ،في هذه الحال،يجانب لعبة الحسابات ، يتصاعد الى درجة العشق الذي « هو ما فضل عن الحب » حسب تعبير الجاحظ ، ليصبح عشقاً للبحر في « الشراع والعاصفة » وللرقص في « الشمس في يوم غائم» وللغابة في « الياطر » ، عشقاً حياتياً غائياً ، بالسلوك اكثر منه بالتأمل ، وهذا الحب المتسامي للحياة هو الجوهر ، ولكنه في جوهره حب للاحسن يعي وجهه الآخر: الكره للاسوأ ، ومنه ، ومن الصراع معه ، والارتفاع عليه ، تنبثق جدلية قيمته . « هذا العراك الدائم بيني وبين الحياة هو جوهر حياتي ، وهو الذي ينعكس في اعمالي »(١) .

تلاحظ مجلة «الموقف الادبي» في مقابلتها مع الكاتب أنه لايقول كل اسباب تباطئه في الانتاج : « الكاتب الحقيقي الاصيل يختلف عن سائح يركض لاهثاً من بلد الى بلد» . فالركض اللاهث « في الحياة وفي الادب» يضع الراكض في منزلة السائح ، بينما الانسان الحقيقي هو المواطن الراسخ الجذور . وهذه المواطنة ، من حيث هي مجاهدة ومواجهة، تضع اليد على الفارق بين الانزلاق على سطح الحياة ، والوجود في قلبها ، بين الوصف المريع لهذا السطح والتعبير المتأني عن عملية السبر في الاعماق .

« ان العمل الادبي في حياة حنا مينه جزء لاينفصل عن هذه الحياة . فهذه تمده بالخامة البكر ، وهو يمدها بالمعاناة والفكر ، والنتيجة هي هذه الوحدة العميقة والاصيلة بين الكاتب وادبه .... انه يعاني الواقع بكل ذرات دمه . الواقع بابعاده الخفية والظاهرة ، الحية والمتطورة . ثم هو يعاني في نفس الوقت رؤيته لهذا الواقع بكل ما تشتمل عليه هذه الرؤية من تقليب لكافة وجهات النظر ومحصلات المعرفة وخبرات الثقافة »(٢) .

لهذا أعلق ، مؤقتاً ، ما قاله حنا عن نفسه من انه لم يكن مسلكياً ولا صراطياً في أي عمل ، وانه كاتب هاو حتى الآن. فالهواية المقصودة هنا مصروفة الى التمرد على

«١» مجلة الطليعة السورية تشرين اول ١٩٧٠ .

«٢» غالي شكري « الرواية العربية في رحلة العذاب » ص ٢٢٩ .

الآلية الزمنية للمهنة ، وعلى شكلية الأخذ لمادة العطاء - نذهب الى البحر لنصفه مثلاً - اما الاحتراف ، اذا ما قصد به معاناة الحياة والخلق ، فان حنا محترف ، ومن الدرجة الاولى ، شريطة ان نفهم ذلك على انه يجري بغير تقصد منه غالباً ، وربما دون وعي ايضاً ، مما يعطي للسؤال حول تباطئه في الكتابة جواباً ، أو يمهد لنا السبيل اليه .

ولسوف نرى ، ونستوثق بالمعطيات، ان حب الحياة الى حد الفناء فيها ، وغلايها الى درجة العنف بها ، ثم مجالدتها بغالي الصبر تشكل مفهوماً للعيش متكاملاً اكثر فأكثر عنده . وهذا المفهوم الذي يملك عليه حواسه ، ينسرح منه ، باعتباره مبدع أدب ، على مخلوقاته الادبية ، أو على ابرزها دلالة ، كالطروسي الذي تجسدت فيه خصائص هذا المفهوم الحياتي الغائي الكفاحي الذي يتخذ له مساراً دائماً ، رئيسياً حيناً وثانوياً حيناً ، ظاهراً أو مستتراً ، ويشق لنفسه في طينة العمل أو صخرته ، درباً عنيداً متواصلاً .

ولكن ماذا يعني قولنا ان مفهوم الاديب ينسرح على مخلوقاته الادبية ؟ انا اعلم ان كثيراً من القراء ، ومن النقاد ايضاً ، يقيمون الصلة ، فور قراءتهم رواية ما ، بين بطلها وبين المؤلف . هذا هو ، يقولون ! انه المؤلف بعينه ، أو هذه هي من يحب ! أو انها أسرته ! أو هو فلان وفلان من معارفه أو من الذين التقى بهم أو خالطهم . ونحن نعلم ان هذا القول كان قديماً وسيبقى ، ومن العبث اقناع القائلين به أن شخوص قصة ما هم غير شخوص حياة ما ، أو هم غير شخص المؤلف . فالقاص الذي يتناول نواة شخصياته من الواقع الحياتي . يعطيها أبعاداً أخرى في الواقع الفني ، فتصير شيئاً آخر في الفن ، ولولا ذلك لكان شأنه شأن المصور الفوتوغرافي ، عدته آلة ناسخة .

لقد سخر توماس مان من الذين زعموا أن بعض أبطاله هم في الاحياء من الناس وانهم يعرفونهم . وقال فرانسوا مورياك ان أبطال القصة وبطلاتها ليسوا صوراً طبق الاصل عن الاحياء ، أو صوراً شمسية منقحة . لان الحيـاة تمد الروائي بقسمات من الوجوه، وبرؤوس حوادث ليس الا . وعندما كتب شتاينبك روايته « عناقيد الغضب» قال النقاد ، ان أشخاص أسرة جودو في هـذه الرواية « دمى رمزية في جوهرهم » ، « دمى ذات سمات » مختلفـة وليسوا أناساً « حقيقيين » الا نادراً ، فعلق على ذلك بيتر ليسكا قائلاً : « مذ كان ضيقاً الصعيد الموضوعي لتحديد ما اذا كان أشخاص رواية ما حقيقيين ، فان احدى المعالجات المثمرة في هذا الصدد ، ان يعتبر أشخاص الروائيين

أشخاصاً حقيقيين ، لا بالنسبة الى الحياة وحدها ، بل بالنسبة الى سائر الرواية التي يؤلفون جزءاً منها »(١) .

ولعل حنا نفسه ، في كلامه على تناول المادة الادبية من الحياة ، يصح شهادة في هذا المجال : « أنا لا اعكس كل شيء في اعمالي . انتقي ، اختار . وقد يكون انتقائي سيئاً ، ولكني بحكم عيشي المتنوع ، اجد مادة وفيرة جداً . وحين اتناول شخصاً من شخوص هذه الحياة او بيئة من بيئاتها ، اتناوله كأساس ، كخامة لها زمانها ومكانها وعلاقاتها وحادثتها . وغالباً ما ابدأ الكتابة وانا تحت تأثير هذه الرؤى ، فاندفع الى رسم الخطوط الكبيرة للعمل ، ثم اعود لاملأ الهيكل العظمي بما يجب من لحم ودم . وطبعاً يختلف كل عمل عن الآخر ، ولكن ، بصورة عامة ، لا أعمد الى مقولة فكرية او رؤية مبدئية أبحث لها عن صياغة ادبية ، بل اجدني امام صياغات حياتية تبحث من خلالي عن وجودات ادبية لها . هل معنى هذا انني وسيط ؟ لا وبدون تواضع : انا خالق . كل شيء يمر في ذاتي . هناك يتكون ، ينمو ، تصبح له حياة ، واحياناً احجب عنه هذه الحياة ، افشل في منحه إياها » .

يتابع :

« الطروسي الذي خلقته ، او خلق نفسه من خلالي ، أرى اليه كشخص آخر مستقل عني ، اكثر قيمة مني ، اكثر احتمالاً وصبراً ... وعندئذ اشعر انني خالق ومخلوق في وقت واحد . لقد علمته شيئاً واصبح يعلمني اشياء » « ان القصة التي اكتبها ما ان انتهي منها حتى اصبح قارئاً لها . اجد نفسي فيها ، والتمس مصيري في حياة ابطالها ، لعل الصحيح ان الانسان يكتب عما هو كائن مع الرغبة فيما يجب ان يكون . ويمكن ان نطلق على هذه العملية اسم « التعويض في الحلم » فحين نصور شهيداً ، نصوره فيما كان هو ، وفيما نحلم ان نكون لو وضعتنا الحياة في مكانه ، وهذا هو الوجه الآخر لعملية الحضور في المستقبل ، ولشعور الغربة بالنسبة لابطالنا . فهم منا وغرباء عنا في آن ، لأنهم يملكون في واقعهم الفني درجة حياتية أغنى واكثر قابلية للاستمرار منا في واقعنا »«٢» .

«١» « عالم شتاينبك الرحيب » ترجمة عبد اللطيف شراره ص ١٧٩ .

«٢» مجلة الطليعة السورية ، تشرين الاول ١٩٧٠ .

عبثاً ، إذن ، نبحث عما اذا كان الطرومي هو هذا او ذاك من البحارة ، وعما اذا كان فيـاض او الفتى الراقص او زكريا المرسنلي اناساً حقيقيين في الحياة ، او هم المؤلف ذاته ، بهذه الدرجـة او تلك ، من عملية النسخ التي تقوم بهـا الذاكرة في سيرة الحياة نفسها . كل شيء في الواقع يتغير في الفن ، وبذلك يصبح فناً، ودلالة هذا الفن هي التي تعنينا ، ومن هذا المنطلق ، نبحث في « الطروسية » عن دلالة حياتية صيغت صياغة فنية .

الطروسية في مظانها الروائية

ان اول شيء نفعله في رحلة البحث هذه ، أن ننظر الى المهاد الذي قامت عليـه الطروسية ، كرد فعل ايجابي على سلبية قائمة في رؤيتنا للانسان العربي الذي عاش أزمة التخلف بأقصى حدتها ، نتيجة نكبة فلسطين من جهة ، والصراع ضد الاستعمار والرجعية الداخلية من جهة اخرى ، اضافة الى العنت الذي لقيه في كفاحه لتغيير المفاهيم والعلاقات الاقتصادية والاجتماعية ، والى الاضطهاد والقهر الذين كان ضحية لها طوال عشرين عاماً تلت الاستقلال الوطني ، وعشرات الاعوام التي سبقته ، حتى ذهب بعض المتشككين الى تخييب كل الآمال ، وشهروا فترات المراوحة على طريق التقدم دلائل على هذه الخيبة ، وعزوا كل ذلك الى الصفات السلبية ، وكرسوا هذه الشكوك لتعميق ازمة التخلف ذاتها ، فبـدا الانسان العربي ، في النظرة القاصرة اليه ، وفي الادب الناتج بسبب من هـذه النظرة ، مخلوقاً منحطاً ، عاجزاً ، منحلاً ، منبت الجذور عن كل اصالة ، مختلفاً في جوهره عن الذين يبنون الحضارات ويصنعون التاريخ ، بـدءاً من المثقف ، وانتهاء بابن الشعب العادي .

أما الصورة التي رسموه بها فقد كانت مفزعة حقاً ، موشـة بالعكاساتها ، وبسوء الاوضاع العامة التي تحيط بها . ذلك ان الانسان عندما ينحل من الداخـل ، وتتفتت قيمه الحياتية الاصيلة ، وتغدو البلادة فطرته ومنحاه ، والعجز العقلي قيده الدائم الذي لا سبيل الى التحرر منه ، يصبح اي نوع من التطور حلماً بعيداً بالنسبة اليـه ، ولا يبقى لنا الا أن نحفر بالرفش على حد تعبير ميخائيل نعيمة « خنـدقاً آخر ، نواري فيه الاحياء » في صلاة أبدية للسكينة التي ستهيمن على الارض ..

وقد انعكست هذه الرؤية الجانبة للحقيقة في الادب العربي الذي تلوث بخطئها من

حيث لا يدري . وحتى ذاك الذي اصطلحنا على تسميته بالادب التقدمي ، والذي أسهم بواقعيته في نقل صورة أمينة للبؤس الاجتماعي ، وفتح الاعين على هوة التفاوت الطبقي ، وقع في مطب اللحن المأتمي هذا ، ومسخ الانسان وشوهه حين أسرف في اصراره على رؤية الجانب المريض وحده ، الجانب الخانع المنسحق والمنطفيء فيه ، فكانت « الطروسية » رد فعل ايجابي على هذه السلبية التي بلغت حد الابتذال ... وكان الطروسي وفياض والمرسنلي والفتى الراقص والرسام في روايات حنا مينه وقصصه ، أبطالاً جداً يعانون وطأة الضغط الاجتماعي والسياسي كغيرهم،ولكنهم في زهوهم وتمردهم وصمودهم للشدائد ، يمثلون الجانب الآخر ، السليم ، في الانسان العربي ، الجانب المحجوب بالقشرة الخارجية للمظهر التعس ، وينهضون من أرضنا ، من واقعنا ، ومن نسج الحقيقة لانساننا المعذب المقهور ، ولكن غير المهزوم وغير المسحوق بهذا العذاب والقهر ، وغير المستلب كما يظن ، برغم كل عوامل الاستلاب الناحتة فيه ، والمكافح للتغلب على كل تلك العوامل ، على مدى قرون في تاريخنا وعقود في حاضرنا .

هكذا في قلب الهاجرة،ومن الرمال المحرقة للنبت،طلعت نخلة شامخة في الصحراء ، ولم يكن طلوعها انبعاثاً ، كان وجوداً ، وكل ما فعله صاحبها انه كشف عن وجودها ، جلاها لأعيننا ، أظهر لنا التمثال من جانبه المضيء ، أبانه في كليته، وبضربة ازميل فنية ، اودع فيه الروح ، وحمله من الشوارع الخلفية الى الساحة الرئيسية ، ليعلن على الملأ انه هو الانسان الحق .

وهذا الانسان الذي اسمه الطروسي ، ليس صياغة ذهنية للبطولة ، ولا نمذجة متعسفة لها ، بل هو ببساطة ، واحد من أبنائنا ، من الناس العاديين الذين يعيشون بيننا ، ويجالدون المصاعب ويتغلبون عليها ، ويكافحون في « البر وفي البحر » لأنهم يعرفون ، وبغير دروس في الكفاح ، ان الحياة كفاح ، فيفترشون الارض ويواكبون الريح ويجيبون العواصف ويحيون بطولتهم التي هي خبزهم وخمرهم وشقاؤهم ، بصمت وعفوية وتواضع .

بهذا المعنى يكون الطروسي جماعة بقدر ما هو فرد، وتكون الطروسية في تمثيلها للجماعة عن طريق الفرد ، تعبيراً عن صبوة الجماعة والفرد الى الحب الذي يعانق الحياة ويتفجر منها ، ثم يفيض أشواقاً تتسامى من أجل ما هو أفضل ، ويغدو مغامرة لا تعرف الحدود ، ورجولة تتحدى وتتبنى وتستحيل الى فروسية دونها كل الفروسية،

تلتقي بما كان يسميه اجدادنا بالمروءة والنجدة واللامبالاة في مواجهة الخطر.. الموت عندها وجه آخر للحياة ، والإباء والكبرياء خطان يوازيان الوجود ويمتدان معه ، والزمان معنى للتطلع الى البعيد، والانتصار الصابر للنصر ، مع العمل لأجله بجنون من الشجاعة. اما الانانيات الصغيرة التي تتبدى في حياة معظم الناس فقد صهرها هنا الألم والكفاح من أجل قهر المظالم وسيادة العدالة وقيم الخير .

وأن نعطي انفسنا للحياة في محاولة لمعانقتها وتخطي سلبياتها ، وان يكون النضال جزءاً من وجودنا نتخطى به ظروفنا الصعبة ، فذلك يعني بداية السبيل للظفر عليها ؛ وهذه المعاني ، على رحابة ماستنداح دوائرها لنـا ، تشكل بعض ملامح الطروسية التي يحسن بنا قبل الافاضة فيها، أن ندخل عالمها، ونتعرف اليها من خلال الرواية التي قدمتها.

في عام ١٩٥٨ انجز حنا مينه روايته « الشراع والعاصفة » . وقد كان على هذه الرواية أن تنتظر ثماني سنوات ، وتضيع ثلاث مرات، حتى ترى النور اخيراً عام ١٩٦٦.

وفي هذه الرواية قدم بطلاً اسمه محمد بن زهدي الطروسي . استقطب الانتباه والاهتمام. وهز المشاعر كما لم يهزها بطل في أدبنا الروائي . فقال عنه النقاد: « هذا الامير المستلب، بطل « الشراع والعاصفة » الاول، الاول الى الآن(١) . انه شخصية متكاملة، ونموذج فريد في ادبنا العربي . يقف جنباً الى جنب مع زوربا في رواية كازانتساكي ، ومع سنتياغو بطل همنغواي في « العجوز والبحر(٢) » .

« لقد تكلف حنا مينه عناء مذهلا في نحت تمثال من الدر المعادن لفكرة البطولة.. ولم تكن مغامرات الطروسي في البحر اكثر من ضربات الازميل البارعة من الفنان في صنع تمثال البطل .. الوجه الانساني الذي يجتاز بالرواية ابواب المحلية في رحاب الادب الانسانية الكبرى(٣) » .

«١» « الشراع والعاصفة احتفاء مشروع بالحياة » صبر سعد ــ مجلة الطريق ــ حزيران ١٩٦٩ ص ١٥٠ .

«٢» « قراءات في روايات حنا مينه » ــ فاروق عبد القادر ــ مجلة الهلال ــ آب ١٩٧١ ص ٦١ .

«٣» « الغربة والانتماء في أدب حنا مينه » غالي شكري ــ مجلة الطليعة المصرية ــ اكتوبر ١٩٧٠ .

فمن هو هـذا « النموذج الفريد » و « التمثال المنحوت من أندر المعـادن فكرة البطولة » ؟

تقول الشراع والعاصفة :

« اعتادالناس أن يهربوا حين يثور البحر ويصطخب ويرشقهم بمائه، انيتراجعوا ويغادروا الشاطيءمتفادين البلل . أما محمد بن زهدي الطروسي فلم يكن يفعل ذلك قط. انه لايتراجع ولا يهرب ، ولا يخشى البلل ، وحين تأتيه الموجة يكتفي بالقفز من مكانه مستثيراً البحر ليتابع لعبته بعنف أشد .

« وحتى اذا اشتدت الانواء فانه لايبرح الشاطيء . هنا مقره ، هنا بيته ، هنا ماضيه ومستقبله كلاهما . هنـا يجلس وينظر الى بعيد ، الى الآفاق وما وراءها ، الى عوالم حبيبة ، وموانيء كثيرة ، زارها على مركبه « المنصورة » الذي حطمتهالعاصفة واستقر اشلاء في الاعماق .

«ثمهنا مقهاه . فبين هذه الصخور التي طوف فيها كثيراً ، وسار عليها طويلا ، افتتح مقهـاه ليبقى على صلة دائمة بالبحر ، ليكون جاره في الفصول الاربعة فيما تبقى من رحلة العمر »(١) .

انه بحار بل ريس مركب حطمته العاصفة ، فأقام على الشاطيء في مركبآخر، بري . هو المقهى الذي افتتحه بين الصخور ، بانتظار أن يبحر من جديد ، حين يصفي حسابه مع العاصفة ، وينتزع منهـا النصر في الجولة الثانية ، وبانتظار ذلك « فان تصميماً يهون دونه الموت قد انعقد في ذاته على منازلة كل من يبغي زحزحته منهذا المكان » (٢) .

ذلك ان حضور الطروسي على هذه الصخور كان بفعل ارادة وليس مصادفة . « لقد اضطر الى التوقف بين مرحلتين من سفرة واحـدة . لم يعد يستطيع متابعة السفر ، ولا هو ينوي العودة من حيث أتى ، ولديه من الثقة بالوصول ما يجعله يقيم دهراً بانتظار الرحيل »

«١» « الشراع والعاصفة » ص ١٣ .

«٢» المصدر السابق ص ١٦ .

ولئن اختصر الطروسي في كفاه الشجاعة ، الدهر الى عقد من الزمن ، فانه دفع ثمن هذا الاختصار عذابا وجراحاً ومغامرة وضعته على حافة الموت في قلب اللجة. عشر سنوات كاملات دام توقفه في « المركب البري » الذي اختاره لنفسه . ان الصخر لا يعوم، وصخرة الطروسي عامت . والصخر لا يطارد عاصفة ، وصخرة الطروسي طاردتها ، والصخر لا ينقلب الى مركب يبحر ناشرا قلوعه كجناحي حمامة ، وصخرة الطروسي صارت مركباً عندما نبت لها ، في معجزة الارادة وكبرياء الصبر ، جناحان . المقهى تحرك وشق لنفسه درباً في الماء والهواء ، وعلى متنه انسان الأرض الذي يهـــزأ منه ملك البحر قائلا للملكة:« من هو انسان الأرض هذا ؟ انه مخلوق ضعيف فلا تأبهي له دعي الأمواج تداعبه وتصرعه » فتجيبه الملكة قلقة « هو ضعيف لكنه جبار.. انني أعرفه.. أعرف هذا القادم وسط العاصفة ، أعرف انسان الأرض هذا ، أعرفه .. »(١)

غير أن الطروسي ، قبل أن يتحرك مقهاه ليغدو سفينة يبحر بها ثانية ، كان قـد عانى « معاناة الأنبياء ويلات الانتماء الى البحر والاغتراب عنه » (٢) . عاش في وجوده على البحر ، وجود مدينته وشعبه ووطنه ، كما عاش في وجوده في البحر ، وجود وطنه ومواطنيه أيضاً ، فكافح هنا كما كافح هناك، لأن الحياة كفاح في رأيه ، « ولأنني لم أقبل الذل في البحر فهل أقبله في البر ؟ » كما قال عقب معركته مع ابن برو .

كان مقهاه يعج بالبحارة والصيادين والمهربين ، والدنيا تمور بجحيم الحرب العالمية الثانية بين الحلفاء والنازية ، والمدينة تزخر بالصراع بين الكتل السياسية من جهة ، وبين فئات الشعب وهذه الكتل من جهة أخرى ، ولم يستطـــع الطروسي الا أن يكون الى جانب البحارة في صراعهم ضد سيد المرفأ . ولهذا تعرض لنقمته ، فأرسل اليه صالح برو ليقتله ، وكانت معركته مع صالح هي الاختبار الاول الذي واجهه ، ثم كان نزوله في قلب العاصفة لانقاذ مركب الرحموني من أشداقها هو الاختبار الثاني ، كما كان نقل السلاح الى الزعماء الوطنيين الاختبار الثالث ، مضافاً اليها اختبارات يومية في صراع جسدي ضد كل ذئاب الميناء ، وصراع نفسي ضد كل عوامل اليأس والضعف والتردد ، وضد الالفة لما اعتاد من حياة هانئة وادعة بين ذراعي أم حسن العشيقة التي ستصبح في فرحة النصر

---

(١) المصدر السابق ، الصفحات : ١٥-٧٧-٧٨-٨١

(٢) غالي شكري ــ مجلة الطليعة المصرية ــ اكتوبر ١٩٧٠

على العاصفة ، وتجدد انتمائه الشرعي الى البحر ، فرحة انتماء شرعي الى الحياة الزوجية معها ، مكافأة لتضحية هذه التي كانت في الصراع العاطفي لديه ، القطب المواجه لماريا ، الحبيبة التي تنتظره في مرفأ كونستنزا .

ان الطروسي في بطولته العملاقة . لم يكن بطلا خارقا من نوع السوبرمان . هو نفسه يرفض هذه المكانة الفوقية ، كما يرفض ، وباصرار ، المكانة الدونية . رفض الاولى عندما ألقى خصمه ابن برو في البحر وجاء بلطجية المدينة ليدشنوه زعيما لهم فصاح بهم « أنا لست من هذا الصنف » ورفض الثانية حين فاتحه نديم مظهر بأن يكون شريكه — دون أن يدفع مالاً — في ملكية المواعين . ليكون من بعد أحد « زلمه » في معاداة أبي رشيد ...

ظل في صفوف البحارة ، ومعهم . « لأجل البحر أقاتل » و « لرفع الظلم عن العاملين فيه » اقاتل . « وبالرغم من كل سمات « القيادة » و « الزعامة » في حياته فان سمته الجوهرية هي انتماؤه الاصيل الى قلب الوجود النابض حزناً وفرحاً ، ألماً وبهجة ، عذاباً ومعاناة وحياة(١) » . « هل هو انسان عادي من عامة الشعب ؟ نعم . وهل هو قائد في خصاله الطبيعية وسلوكه المعتاد ؟ نعم .. ولكن الطروسي لم يكن رجلا عاديا أو زعيماً فحسب ، فهذه خيوط القناع المتقن الصنع التي أخفى وجهه الحقيقي ، وجه الانسان ، الوجه الذي نستشف أبعاده من الفتات المنثورة هنا وهناك بحذق بالغ ومهارة فائقة » (٢) .

كذلك يتبدى الطروسي ، الانسان الطالع نخلة شامخة في قلب الصحراء ، ووسط الشكوك حول قدراته وامكاناته وكذلك تتميز الطروسية بالانسانية ، وبالفهم الجديد للنسيج الانساني والتعامل معه كشفاً ورمزاً . وتتشكل قسمات هذا الوجه من الفتات المنثورة في « الشراع والعاصفة » والروايات الاخرى ، من « المصابيح الزرق » الى « بقايا صور » .

بل انني أزعم أن خطوط هذا الوجه قد كانت منبثة في ثنايا أكثر الخطوط أصالة لابطاله الآخرين ، من أبي فارس في «المصابيح الزرق » الى « اليازرلي » في «على الاكياس» ، الى زكريا المرسنلي في « الياطر » . وتنفرش ظلاله الاولى فيئاً منعشاً على الصفحات التي

(١) و (٢) المصدر السابق .

تأسر القلب بصدقها وحرارتها وبساطتها في آخر أعماله التي هي ، في حساب الجذور ، أولها ، لانها تحكي عن السيرة الذاتية للكاتب في « بقايا صور » .

« خالك يابني أقسم ألا يأكل من « قروانة الاتراك » وبر بقسمه فلم يأكل منها . كانوا يسوقونه الى اعمال السخرة ، لان السلاح ممنوع على أمثاله . وكان يأنف من السخرة ، ويتملص بطرق مختلفة ويهرب .. فاذا وصل الاناضول سرعان مايتدبر أمره في عمل ما .. أجيراً في مزرعة ، عاملا في سكة حديد ، مراقبا في ورشه .. ويبعث الينا أن نأتي ، ويبعث في طلب الآخرين . من أهل بلدتنا المشردين ، فيذهبون ويسلمون قيادهم له ، ويجدون غالباً ، الخبز والمأوى والعمل الشاق ، لكنه عمل على كل حال .. وكان والدك من الذين تبعوا خالك ، فتنوا به لازموه حتى رحل (١) .

تتابع الام :

« كان خالك ، أيام الصيف ، يأخذنا للعمل في أراضي القطن . كان مقدمنا ، وهو وحده بين المقدمين ، يأخذ نصيباً من الخبز للصغار ، واذا رأى امرأة أو فتاة مقصرة في عملها يعود من أول الصفوف ويعمل معها حتى تلحق غيرها ... آه .. كان طيباً ومرهوباً ، يعرف بر الأناضول ، والأغوات ، وقاطعي الطرق ، وبر من الابرة .. ويحمل الخبز ويوزعه بيديه على اليتامى والمرضى (٢) » .

أليس هذا تكويناً جنينياً لعملاق سيولد ؟ الطروسي ليس الخال قطعاً ، ولكن الطفل الذي يسأل الأم « أين ذهب خالنا؟ » فتجيبه «الى السماء» ، ويسألها ببراءة تتعبد بها طريق الجنة نفسها « ولماذا لانذهب اليه ! » هذا الطفل ستعيش معه صورة الخال ، وتنمو وتكبر ، وتصبح ذكرى مهيبة للزهو الداخلي ، لنفح الوجد الانساني في ضمير الرجال الذين يولدون من النار ويحملون طهارتها وعنفوانها ولهيبها .

ان بحارة اللاذقية ، الذين سيأتون الى أم حسن وكل منهم يقول : « الطروسي كان جدي .. انه أبي .. بل هو أنا (٣) » يخدعون أنفسهم ليس غير ، كما خدع صيادو الخليج المكسيكي أنفسهم عندما زعم كل منهم أنه « سنتياغو » الصياد الذي كتب عنه

---

١ – ٢ بقايا صور – مجلة الموقف الأدبي .

٣ – رسالة من أمي مجلة المعرفة – آذار ١٩٧٠ .

منجواي « الشيخ والبحر » . وربما خدع المؤلف نفسه أيضاً في توهمه الطروسي مرجانة بحرية ، فالسنديانة مرجانة برية أيضاً ، ومن جذورها طلع الجذع الذي سيثبت للرياح العاتية .

ولسوف يكون صعباً ، بل عصياً ، اقناعي أن الخال لم يكن ، في اللاشعور ، مادة شعور عند انشاء الطروسي شخصية روائية . وفي جزم أرى أن خصال الخال ، في الملامح الباهرة التي وصفتها الأم ، قد كانت ملامح باهرة في خصال الطروسي ، مأخوذة في اطار البحر .

وسنجد في تصديه للبلطجي الذي جاء يتهدد أم حسن مبتزاً كعادته ، وفي دخوله الميناء مقتحماً حصن أبي رشيد لينتزع حقاً مغصوباً للعمال في المرفأ ، ملامح القريب الذي ذهبت اليه الأم في « بقايا صور » شاكية من اغتصاب أرضها الصغيرة . « دخلوا البيت فقصت عليه الوالدة حكاية الأرض الصغيرة التي اغتصبوها ، وموقف باصوص الأمير المنحاز لخصمها ... استمع اليها قريبها وهو مطرق . من حين لآخر كان يضرب بقبضته على صدغه .. ثم قال بغضب : « يأكلوننا ونحن أحياء ؟ » . علق « الجفت » بكتفه وقال لها : تعالي معي ! أنا من يحل هذه المشاكل لاباصوص ولا غيره .. وعلى طرف الحقل توقف والتفت الى وراء . كان ابنه الأكبر المتزوج ، قد علق جفته بكتفه وتبعه « ارجع الى البيت » صاح به . رفض الابن « لايبدل شيئاً » زجر .. فسار الابن في اتجاه آخر .. وتابع هو طريقه . عبر الحقول . الى أرض الأم . حيث بيت المغتصب في نهاية بستان البرتقال »(١) .

بقوته لابقوة الحكومة حل المشكلة . استعاد الارض المغتصبة بالشجاعة لا بالشكوى . وهذا مافعله الطروسي عندما أسقط حقه عن صالح برو الذي أطلق الرصاص عليه . غير أن هذا التمرد لاينطوي على استهانة بالقانون . انه شك صادق في الذين يطبقونه ، وفي حكومة عشائرية اقطاعية كانت قيمة على هذا التطبيق . وفي غياب العقائد والتنظيمات العمالية والفلاحية آنذاك ، يأخذ هذا التمرد الفردي طابع الارهاص للتمرد الجماعي . يصبح خروجاً على المألوف ، وخطى في أرض عوسجية من آثارها سيكون الدرب الذي يمشي فيه الناس كما قال في « الثلج يأتي من النافذة » .

---

١ ـ بقايا صور ـ الموقف الادبي .

وكان أحد الجيران قد قال للأم وهي تبكي لاغتصاب أرضها وتحيز باصوص الامير خصمها : « يا اختي امسحي دموعك . باصوص الامير لايرق للدمع ، والمختار كذلك . جارتنا التي جاء اللصوص قبل أيام لسرقة بقرتها لم تذرف دمعا ولا ركعت أمامهم على قدميها . قدرت ان تموت هي أو تسلم البقرة . فسلمت هي والبقرة ، هكذا هي الحياة »(١)

لنذكر هذه المقولة الحياتية في بحثنا كله . فهي بسيطة ، عفوية وبجربة . أكثف مقطرة للمفهوم الطروسي في دائرة الزمان والمكان ، وفي كل دائرة للزمان والمكان . وسنجد هذه المقطرة في جرار الماء التي تتحول بأعجوبة الى اكسير فرح في « الابنوسة البيضاء » ، لان السيدة وضعت اصبعها فيها ، وهذا الاكسير لبعث الحياة وصنع نشوتها ينتسب ، وفعله ، مها تتوزع شعيراته في البنية الروائية ، هو فعل الخميرة التي منها الخبز كله . وسنعثر على هذه الشعيرات البلبوية في نسيج أبي فارس المهيب ، المعتد بغير صلف ، الذي لم يبك طوال خمسين عاماً ، ويبكي عند موت حبيبة ابنه ، مستبطنا الليل لئلا يكتشف احد ضعفه ، ثم انضم صبيحة اليوم التالي الى المظاهرة التي تطالب بجلاء الفرنسيين عن سورية .. ونجدها في عبد القادر ، الطبيب الذي مر بحي الفقراء في القلعة وتعرف اليه فارس في السجن .

وليس ابو خليل ، الحارس الامين المؤتمن للباش في (الثلج يأتي من النافذة) وكذلك ليس « الخياط » في « الشمس في يوم غائم » وزكريا المرسنلي في « الباطر » الا مقطعات تواصلت وتلاحمت في الانسجة المبطنة للوجه الطروسي الانساني ذاته .

ثم ان « المعلمية » القيادية ، والمغامرة حتى الغرق لانقاذ الرحموني من الغرق ، والشروع بقتل رجل « بشنكل » ثم التألم لطفل مريض ، وسكب الماء على وجهه بحنان بالغ . وتعليم الناس رفض الظلم ، ودق الارض لايقاظها ، وتهيئة الاكواخ للصمود في وجه القلاع ، وطلب صداقة الرجال دون سواها ، وتخطي موقف « السمعة الحسنة » في الرضوخ الى الشر ، الى موقف « السمعة الحسنة » في مقاومة هذا الشر . والاشراق الانساني المتفتح في قلب الجرية اللا انسانية بسبب الفقر والمال ، والرغبة المجنونة في تحطيم « العلب الاسمنتية » الزنزانية لبيوت المدينة وسجونها ، والحلم بعالم تنتفي منه البلادة والنذالة والخوف والرتابة .. ان هذه كلها أوردة دقيقة في النسيج الوجهي البطولي

---

١ ـ المصدر السابق .

للطروسية ، انتثرت في صفحات الروايات والقصص ، وتشكلت منها ملامح وافعال ، جزئية او كلية ، في التكوين الرئيسي او الثانوي لابي فارس (١) والبـازرلي (٢) والخياط(٣) والرسام (٤) الخ .

لقد تجاوز ابو فارس المه الخاص لحساب الالم العام . وقـدم الخياط حياته قرباناً جسد عظمة الشهادة وبساطتها .. كان كل شيء عنده، مثلما الحكمة ، بسيطاً وصادقاً. وقد ادى دوره في النضال بعيداً عن الجعجعة . تجلى بهاؤه في العمل الصامت المذهل . في ممارسة الزعامة دونما احساس بهذه الممارسة ، ذلك الاحساس الذي يعطي الشخصية استعلاء غير مبرر في منطق الكفاح الاصيل ذي المنطلقات الانسانية .

انك لتحس وانت تسمع الخياط يحاور الفق بان صخرة الصمود مواقعها في قلبه، وانـه في عرينه ثابت ومصمم ، قـد تقذفه من الوجود ولكنك لا تزحزحه عن مواضعه .

ويتبدى لك الرسام في « الابنوسة البيضاء » محوماً في انتفاضته التمردية ونقمته على ضغط المدينة وممارسات القهر وخنوع الفرد واستسلامه، وفقدانه لكبريائه، وضياعه في أفـق المواضعات المكبل .. يصبيه النور البعيد ، والغـابة البعيدة ، والافق الذي لا ينتهي . يتوق الى الالتحام بالارض بالليل بالخطر ، بمعانقة الخطر وتحسس اللا نهاية . انه يبهرنا ، ويعيد الينا احساسنا بالحياة وقد تبلد تحت وطأة مواضعات تافهة وسقيمة . يقول لرفيقيه في السيارة : « سأمضي بكما في تطواف لاينتهي ، عبر غـابة لاتنتهي ، نخطيء ، نضل الطريق ، ندور على محاورنا ، نتلمس الشمس من فرجـة بين الاشجار ، لا نجد الشمس ، لا نميز الجهات الاربع ، نضيع .. تقف شعورنا ونحن أمام حبال الزينة للافاعي المتدلية .. يهاجمنا الليل . نخاف . نهتز من الخوف . نموت منه اذ نسمع عواء

---

(١) رواية المصابيح الزرق .

(٢) رواية على الاكياس .

«٣» رواية الشمس في يوم غائم .

«٤» الابنوسة البيضاء .

ذئب أو زئير اسد . هذا ما أريده . الخطر ! أن نواجه الخطر . الموت ! أن نصل الى حافته ، ثم نعود الى الحياة(١) » .

والرسام يحب الناس ، يحب مرحهم وجرأتهم ورجولتهم وعفويتهم وتطلعهم الكبير الذي يتعاظم دوماً بحثاً عما هو اغنى وأرحب: « غايتي أن ارى الناس سعداء ، غير مملين، فرحين ، جريئين ، لا يخافون العاصفة، وليس لديهم أكياس يجمعون فيها القشور والاصداف وحطام البيوت أكره التفاهة والاشياء العادية والخبث الافعواني(٢) » .

ويظل اليازرلي في « على الأكياس » صارماً مهيباً يحمل في ثنايا وجهه كل عنجهية الرجل المعتد بنفسه ، الذي يخيف ولا يخاف ، الى أن يسقط طفل من العمال الاحداث خائراً على الرمال، وعندئذ يطل الوجه الآخر لليازرلي، الوجه الذي يصفه الطفل بقوله: « ورفعني اليازرلي من تحت ابطي ، وأجلسني على كيس فارغ ، وجاء « بكازوزة » وادناها من فمي ، ولما تلاقت عيوننا لم اصدق انه هو .. كان انساناً آخر ، لا يقتل الاطفال كما تصورته، والكف التي رفعتني في البدء لتلقيني خارجاً كانت تسند رأسي«٣» ».

وفي « الياطر » يظهر المرسنلي ليجسد هذه الرجولة الشعبية المتفوقة التي تقسو حتى تبلغ ذروة القسوة ثم ترق حتى تبلغ حدود الشفافية ، ولا تفقد خلال ذلك كله احاسيس النجدة والمروءة ، والرغبة في اجابة الصريخ وتحدي كل ظروف العنت .

وحتى عالم البحر لا يضع المرسنلي في مواجهة الطروسي . كلاهما نموذج نادر يلتقي بالآخر في مساحة معينة ثم يفترقان ليلعب كل منها دوره ، منطلقاً من ذاته ، من عظمته الداخلية الأكيدة ، ومن تلمسه لنماء الحياة وتطورها وتغير المحيط الخارجي.

هؤلاء جميعاً ، وآخرون غيرهم ، ثانويون او رئيسيون ، في أكثر قصص حنا ورواياته ، يمتلكون الى حد الاثرة حيواتهم الخاصة ، يتميزون بها ويتفردون ، لكن لهم ، في الانسجة المبطنة لسطح الجلدي ، الشعيرات الدموية الدقيقة ، الشعيرات التي

---

(١) الابنوسة البيضاء — ص ١٨٦ مجلة المعرفة — شباط ١٩٧١ .
(٢) المرجع ذاته ص ١٩٤ .
(٣) على الاكياس — ص ١٢٨ — مجلة المعرفة — نيسان ١٩٧٠ .

تكثر او تقل ، غير انها كلها تزخر بالدم الطروسي وتنبض به ، حتى لتراها العين المجردة وتحبها ، وتتلمس فيها ملامحها ، وتتفحص على وهجها مواقفها .

نظرة عامة على الصياغة الفنية والعالم الروائي

وأقول نظرة لأني مضطرة الى الاكتفاء بالخطوط الرئيسية مادام البحث لمجلة لا يتسع حيزها لأكثر منه .

وسيكون علي أن اواجه المهمة الصعبة منذ الآن . فالنجاح او الفشل ، في العمل الفني لا يتوقف على حدثه او فكرته وحدهما . وقد اشار اسلافنا ، بنفاذ بصيرة ، الى أن المعاني مطروحة على قارعة الطريق ، والمهم ، في الشعر ، أن تكون شعراً ، وفي الفن فناً ، وإلا ضاعت قيمتها .

ان فكرة ما غنية قد تنقلب الى فكرة فقيرة في المعالجة الرديئة . ذلك أنه بالصياغة الفنية يتحدد الاثر الفني، ينهض او ينهار ، تكون اللوحة رسماً حياً او تمديداً ميتاً للون . والشخصية الروائية دمية متحركة او كائناً بشرياً ، والحياة مشروعاً او نبضاً .

ولقد يلخص الناقد رواية ما وهذا سهل . ولكن ماهو صعب أن يثبت ان تلك الرواية في الصورة التي صاغها بها المؤلف ، قد كانت حقيقية ، مقنعة ، فنية في الاطار المختار للأداة الروائية . وإحسب أنه بعد أن يعرض خطوطها ورأيه فيها . لايبقى أمامه الا الاحالة عليها ، وطلب النصفة منها بها، ليكون القارىء حكماً، وتكون الرواية مرجعه في ذلك .

ان « الشراع والعاصفة » هي موضوع الاحالة هنا ، وكذلك الروايات الاخرى للمؤلف . ولكن ماذا يعني ان تحيل القراء الى الكتب التي تنقدها ؟ وهل في ذلك استعفاء من مهمة تقييمها ام فرط ثقة بقدرتها هي على تقييم نفسها ؟

بالنسبة لي ، يتخذ هذا المنحى طابع الاطمئنان الى رأيي فيها ، لكنه لايغني عن الكلام عنها ، ولا ينفي ان ثمة مجالاً للشك فيما ارتأيت ، ومجالات لاستنتاجات اخرى موافقة او مناقضة ، مادام ثمة جديد ، مع كل نظرة جديدة ، للعمل الفني الذي يحتفظ دائماً بقيمة اضافية في ثناياه .

في كتابه « ناظم حكمت وقضايا أدبية وفكرية » يطالعنا حنا بفصل يعكس الى حد بعيد رؤيته الخاصة في موضوع التلقي والأداء الفنيين ، وقد وضع لهذا الفصل عنواناً موحياً هو « الأديب والمعاناة » قال فيه: « ان المعرفة والتخيل كل واحد في عملية الابداع » ونقل لنا عبارة همنجواي « انني لا اعرف إلا مارأيت » وتعليق الناقد كارلوس بيكر « ليس معنى هذا ان همنجواي لم يستبح الابتكار والابداع ، ولكنه التزم بان يكون مايخترعه متساوقاً مع مايعرفه معرفة مشاهدة » ليخلص الى هذه النتيجة « ان المعرفة انعكاس الواقع ، والتخيل لحظة فاعلة في عملية بناء هذا الواقع فنياً » .

ولنلاحظ ، في هذه النقطة ، أمرين ، أولهما ان نظرية الانعكاس هذه معروفة ، ولكنها في التطبيق ، تراوحت بين الآلية والابداعية . وثانيهما ان حنا نفسه ، في مسار التنامي الفني لعمله القصصي ، قد وقع ، في قصصه القصيرة الاولى ، في شرك الآلية الانعكاسية هذه ولم يلبث ان عمل بجد لتخطيها ، واعتبر في أحاديثه المتأخرة للصحافة ان تلك القصص كانت سخيفة ، وانها ضاعت ، وانه غير آسف لضياعها . ومع ذلك ، فان التقريرية التي اتسمت بها روايته الاولى « المصابيح الزرق » تجعلها أقرب الى مرحلة الانعكاس الآلية ، أو هي مرحلة وسيطة بينها وبين مرحلة الانعكاس الابداعية ، التي تبدأ ، في خط أفقي ، مع « المصابيح » ، وتصعد بشكل عامودي ، وبقفزة تامة ، مع « الشراع والعاصفة » وتحافظ ، بدرجات متفاوتة ، على تصاعدها في رواياته التالية .

أن مانأخذه على « المصابيح الزرق » هو بروز الجانب الوصفي على الجانب الروائي فيها ، وحشد الكاتب لفيض من التفاصيل الهامة او التافهة ، وانقطاع النفس السياقي بملاحظات ايضاحية جانبية تبدد الشحنة وترخي التوتر ، ثم توالي اللوحات في توليف صفي متطاول للاحداث دون حسبان لقيمة التداخل والتقاطع للخطوط ، او دون قدرة فنية على بلوغ ذلك ، واسبقية التصور السياسي على التصور الفني ، وهو مصدر الضعف الأساسي في التقنية .

لقد اتخذ حنا ، في مصابيحه ، قراراً مسبقاً في تبيان ويلات الحرب العالمية وانعكاساتها على حياتنا المحلية ، وهذا ليس بسيء في اطار الحدث الذي اختاره ، لكنه أثقل هذا الحدث وقطع مجراه بتدخلاته مع الاشياء أو ضدها ، برسمه الشخوص

الايجابيين رسماً فيه حب واحترام،ورسمه الشخوص السلبيين رسماً فيه مقتوازدراء ، وبذلك اسقط موقفه وتصوره السياسي عليهم ، ولم يدع لنا مجالاً لالتقاط هذا التصور من طبيعة تصرفهم أو كلامهم ، وشك في قدرة قارئه على استخراج الدلالة من الحدث، فعمد ، بالحاح ، الى تظهير الدلالة من أقوال وضعها هو على ألسنة أبطاله، ومن تضخيات أو توضيحات لتصرفاتهم بدت أوراما على جسم الحدث في سياقه العام .

ولولا معاناته التي أمدته بالخامة الحدثية المطاوعة ، وصدقه الذي خفف بحرارته برودة السرد ، ونفسه الروائي الذي غطى بزخمه فجوات الانقطاع، لما كانت هذه الرواية، في ضعف تقنيتها الذي أشرت اليه ، قادرة على اثبات وجودها ، ولا جديرة بهذه المحبة من القارىء ، وبهذا الاحتفاء — في حينه — من النقاد .

لقد امتاز حنا بدقة الملاحظة ، ودقة ملاحظاته ووفرتها وبساطة اداثها نفحت العمل بالطلاوة وأمدته بالرواء ، وعمقت — هي وحدها — ظلال الشخوص ، وعكست لنا جوانب من ذواتهم ، وانارت مناطق كانت ستظل غامضة من نفسياتهم ، ما دام الكاتب ، في انصرافه الى التصوير الخارجي ، لم يعط العالم الداخلي لشخوصه ما يستحق من انتباه .

ومع كل هذه المآخذ ، تكتسب « المصابيح » روائياً ، قيمتها من تاريخ الرواية العربية ومن تاريخ صاحبها على السواء . فبالنسبة الى تاريخ الرواية العربية تنتمي الى بداية الخمسينات ، يوم كان الاتجاه الواقعي يتلمس طريقه بانعطافة حادة عن الرومانسية التي سادت مع روايات هيكل والسباعي وعبد الحليم عبد الله وشكيب الجابري وسواهم ، وبالنسبة الى تاريخ صاحبها تنتمي الى ماضيه ، الى بداياته الروائية ، وفيها ، كما يقول فاروق عبد القادر « هذه السمة التي لا تخلو منها الاعمال الرائدة ، وهي الطموح الذي تقصر دون تحقيقه الوسائل الفنية،فيبقى العمل يفيض بالنوايا اكثر ما يفيض بالانجاز». كما ان فيها المغزى الريادي الذي شق به حنا درب الواقعية في الادب العربي في سورية ، وقدم عطاء يحتاجه الناس ، لأنه منهم ولهم ، وفيه . لأول مرة ، رأوا صورتهم ، وهذا مبعث تلك الحفاوة التي استقبلت بها،ومصدر تلك المناقشات التي استمرت طويلاً حولها في كل من سورية ولبنان ومصر والعراق .

بعد سنتين من صدور « المصابيح » يشرع حنا في كتابة روايته الثانية «الشراع والعاصفة » ينتهي منها ،حسبما نفهم من حديث صحفي له، عام١٩٥٨، أي انها تستغرق عامين كاملين من جهده في الكتابة ، وتستغرق ثماني سنوات من جهده في نشرها ، وترى النور أخيراً عام ١٩٦٦ ، بعد ١٢ عاماً من صدور « المصابيح » لتحدث تلك المفاجأة الكبرى للقراء والنقاد ، فتكتب عنها مجلة روز اليوسف في شباط ١٩٦٧ هذه الكلمات : « من أجود الأعمال الادبية التي ظهرت في السنوات الاخيرة رواية « الشراع والعاصفة » للكاتب السوري حنا مينه ، مؤلف رواية « المصابيح الزرق » ... ان الكاتب يصل بهذه الرواية الى قمة عالية من قمم الادب العربي . اللغة سهلة طيعة ، والاسلوب صاف كمياه بحر هادىء ، والاحداث التي تدور في اللاذقية ، رغم محليتها ، ذات ابعاد انسانية تكسبها صفة العالمية » . وتقول عنها مجلة « الحوادث » اللبنانية (عدد ١٩٦٦/٧/٢٩) انها دم ادبي جديد ، و « رواية ناجحة اعادت الى شرايين الادب دفقة جديدة من الحياة بعد أن كاد التصلب والتورم يفقدان الامل بحياة قوية جبارة». وتعتبرها مجلة « الحرية » اللبنانية (عدد ١٩٦٩/٩/١٩)قفزة كبيرة في الرواية العربية و«ملحمة تختلط فيها دنيا الواقع بعالم الاسطورة » .. وتتواصل الكتابات عنها ، من التعريف، الى التقديم الى الدراسات المطولة المستمرة حتى يومنا هذا .

وما لفت النقاد هو المسافة الفنية التي تفصل بين المصابيح والشراع ، والانفجار الفني في الرواية الثانية ، والتنامي الكبير في الصياغة الروائية ، التنامي المتخطي الذي سيعمق وتتعدد مستوياته وتياراته ، ويحافظ على صعوده ، ويتجاوزه ، تقنياً ، في الروايتين الاخيرتين « الشمس في يوم غائم » و « الياطر » ، بعد أن كان قد قصر عن الشراع في روايته الثالثة « الثلج يأتي من النافذة »،هذه التي أشاد النقاد بتقديمهاالبطل الثوري من الداخل ، وبواقعيتها المتوهجة ، ولكنهم اخذوا على خاتمتها الرومانسيةانها تتعارض مع الرؤية الفنية السائدة فيها ، وتتناقض مع السياق الواقعي ذاته .

يذهب القاص سعيد حورانية في مقدمته « للشراع والعاصفة » الى ان المسافة الفنية الفاصلة بين المصابيح والشراع مردها التناول الظاهري لاشياء اللاذقية في الرواية الاولى ، «لم تكن المصابيح تجسد ما يعرفه حنا عن اللاذقية ، بحرها واحلامها وصيادها وطبقاتها الشعبية » وأضيف انها لم تكن تجسد ما تعلمه حنا بعدها ، ومن تجربته فيها ، وهو الاداء الفني للتناول المعرفي بشقيه التجريبي والنظري على السواء . لقد تحكم العقل

في « المصابيح » . خطط ، اسقط فكراً، حدد التزاماً مسبقاً، أنشأ وصفاً خارجياً،رسم صوراً كاريكاتورية،أغرق بالسرد والتقرير اكثر لوحات الرواية ، بينما تخلى في «الشراع» عن هذا كله ، ونجح في استبدال ادواته التعبيرية الى حد بعيد . ان الحدث الذي يعطي دلالته في مجموع العمل ، قد تعامل معه الكاتب هنا بالعقل والاحساس معاً . العقل حدد علمياً ظروف الصراع الطبقي ، وأحيا الشعور هذا الصراع ، بل ان تفوق « الشراع » مرده غنى الشعوروحرارة الاحاسيس التي عرف كيف يفجرها في ابطاله ، وكيف ينظر بها اليهم ، وكيف يردم كل تباعد بينه وبينهم ، فيتكلم مثلهم ، ويعبر عنهم ، وينظر في داخلهم ، ويتجنب ان يضع كلاماً ليس لهم على لسانهم ، أي أن القاص تعامل هنـا بصدق مع البحار ، فاكل كل منهما الآخر ، بلغة شاعرية موحية .

تنفتح « الشراع » على لوحة الطروسي وهو يقبع على صخور الشاطيء ، ينظر الى ماوراء الافق ، يستعيد صور ماريا التي احب ، والمنصورة التي غرقت ، والجولة التي كسبها البحر . ثم تنمو هذه اللوحة لتصير، أو لتستوعب ، في تداخل وتقاطع، كل اللوحات التي تليها ، مرتكزة أبداً على لحظة الازمة ، وهي جولة الثأر ، ليحق للبحار المنتصر أن يستأنف بعدها سفرته التي توقفت بين مرحلتين من سفرة واحـدة ، هي سفرة الابحار في المدى المائي المترامي بغير حدود .

ويستخدم هنا الحوار الذاتي الداخلي ، وكسر الزمن . والاسطورة . ويزيد في تنويع تيـاراته التعبيرية . فيكون الرمز بناء فوقياً للواقع ، يقنعك بأن المقهى هو مقهى ، وهو في الوقت ذاته ، السفينة الراسية على البر بانتظار الاقـلاع من جديد . وبضربة معلم ، تعطيك اسـطورة العاصفة وملك البحر وملكته ، شعوراً بالنشوة بان انسان الارض منتصر لامحالة على ملك البحر . وان ملكتـه . باحساس الانثى ، تكتشف جبروت هذا الانسان ، وغلبته ، وتهيء نفسها لان تستسلم له .

بل ان الاسطورة ، منذ الشراع ، تأخذ طابع الخيال النابع من حلم التحقق عبر الرغبة والعمل ، وتستعيد عالم عرائس البحر وفتونه .. البحر فسحة ، وملكوت الخيال أساسي في وجود الانساني الشعري ، المفتون أبداً بالبعيد والغـامض والقريب . الافق يتكشف عن أفق يرفع الانسان عبر مطاوي الغيب ثم يعيده الى الارض، وتظل الاسطورة

نداء آمرا ، رؤيا شعرية للعالم ، تستشرف الآتي ، في عملية ارتداد على الماضي ، تبسط الاشرعة ، وتفجر الشوق ، وتحول الحنين الى طموح مجنح .

وتستمر كذلك ، في « الشمس في يوم غائم » ، مستوى تعبيرياً يحمل ما ينوء به اللفظ المجرد من رسم للآماد البعيدة التي تشق كثافة الزمن وترسم بعض خطوط عظمة الانسان في تطلعه الى الارحب والاخلد والأسمى ..

لقد غدت – أعني الاسطورة – في الصياغة الفنية عند حنا ، مجالاً ابداعياً رائعاً ، تحليقاً انسانياً في رحاب القلق الكبير الذي يمزق في حياة الانسان أطر الوجود المادي ، ويرحل معه عبر الزمن ، بل عبر الوجود كله الى ما لا يبلغه عادة في يوميات حياته والى ما يظل طموحه وأمنيته ، ورمز التجدد الدائم فيه ..

الصورة تخرج من الصورة ، والأرض تهتز تحت أقدام موقظها . لكن الصورة لا تخرج الا حيثما يذوب الانسان في حنينه وحركته من أجل ظهورها ..

التعبير هنا بالغ الروعة ، والافق بالغ الرحابة ، والاسطورة يبدعها الكاتب بكل هذه البراعة تكاد تكون جزءاً من أوج فنه الروائي .

اما المستوى الآخر ، الرمزي ، فانه ارتفاع بالحدث على أجنحة الايماء من الدنيا المعاشة الى الدنيا المأمولة . عالم الواقع وعالم الحلم فيه يتعانقان ، يفترقان ثم يلتقيان .. القراءة الاولى تعطي الصورة المرتبطة بالحدث ، والقراءة الثانية – على مستوى الرمز – تستخرج من الحدث أبعاده ، وهي غنية جداً ، موارة بالمغاني ، بالنور وبالظل ، بمنحنيات الحركة المتناغمة مع فيض الحياة الزاخر ..

وعلى أن السمة الواقعية هي السمة التي تتصف بها كل أعمال الكاتب ، فقد حقق نقلة بعيدة في مجالها ، بين أعماله المختلفة ..

بدأ في « المصابيح الزرق » بتصوير الاحداث من الخارج مع رسم منحنياتها وعلاقاتها ، لينتقل الى أبعد في « الشراع والعاصفة » ، اذ صار الانكفاء الى الداخل متلاحماً تلاحماً أوثق مع الخارج ، والصورة في وجهيها أكثر اشراقاً وتكاملاً .

وزادت الايام الكاتب نضجاً وتمكناً ، وأغنت خط تطوره فكانت « الشمس في يوم غائم » و « الياطر » عملين متقدمين سبرا غياهب النفس بسيولة اكبر وعمق أشد .

غدا الكاتب الصق بالانسان. دخل معه في حوار نفسي شفاف عميق وأصيل ، بلغ ذروته في « الباطر » التي هي ميلاد انسان حقيقي في الغابة يكتشف نفسه من الداخل ويتلمسها كما يتلمس الطفل في أول وعيه أنفه وقدميه وعينيه ...

الأشخاص بسطاء ولكن النفس الانسانية موارة ، وأفق الواقعية أغنى من أن يحبسها في تصوير الحدث الخارجي .. والانكفاء على النفس جدير بإبراز هذه الكنوز الحياتية الدفينة لعالم الانسان .

★ ★ ★

كان من مزايا التحام الكاتب بالحياة ، هذه الحياتية الدافقة في اكثر شخوصه ، وفي أبطاله بشكل أخص . الانسان عنده يولد وسط الخطر ويغامر متخطياً البعد المقدر لتحركه في المساحات الحياتية والاجتماعية المحددة بموضوعية الظروف . ان به تصميما على حطم المواضعات المتعارف عليها وعلى اختراق جدر المشارف لبلوغ مطلات جديدة على عوالم جديدة ، وبذلك تتأكد ، لاذاته وحدها بل ولادتها بشكل أصفى وأرقى على الدوام . لقد حددت ظروف الميناء البعد الحركي لاحمد في الشراع والعاصفة ، قسرته على ان يكون فتى ميناء ، ولكنه في مغامرة الطموح ، كسر الحد الظرفي لحركته المحددة ، ولد بحارا في البحر واستعاد رجولته فيه . كذلك ولد الطروسي مع انقاذ الرحموني ولادة ثانية ، وغدا المرسنلي فيلسوفاً بعد حادث القتل ، صار لكل شيء من حوله معنى يجاوز التفاهة الضيقة الرتيبة .. وازداد حسه الوجودي وضوحاً . في الخطر اكتشف الارض والسماء والغابة والمرأة والانسان في نفسه .. تألق جوهره الانساني ، فاكتسح الحواجز في اندفاعة نفسية خلاقة .

واذا كانت الحياة عند حنا مستمرة متجددة متطورة ، حرة ومحررة ، ذاتيـة وعامة ، فهي أيضاً على واقعيتها ذات مستويات . عالمه منطقي ولكنه شعري ، أفقه في غنى الحياة الواقعية ذاتها ، يفجرها ويستبيح ابعادها ، ويعدد هذه الابعاد التي قد تغيم رؤيا بعض الناس عنها ..

ولئن كانت الشفافية الشعرية ، بل النثر الشعري بأدق تعريف له ، ظاهرة تستلفت منذ« الشراع »، فان شاعرية الرواية الحديثة برزت بكل ألقها في أعماله الأخيرة ، حيث الصورة الشعرية أداة جوهرية ، والايقاع الداخلي نغم يندغم فيها ويكون السلك الضمني

لمجموع العمل ، يتفجر عنه المشهد ، ويبرز في جوانب اللوحة اغنية تحمل القارىء الى المجهول ، وحين يحط على أرض الواقع يهبط على جناحين مفتوحين ، يظلان على أهبة الاستعداد للتحليق ما احتمل خيال القارىء هذا التحليق .

والشعر النثري ليس شيئاً هامشياً في العمل الروائي كما قد يظن البعض ، وليس معرقلاً كذلك ، بل هو في صميم العمل كما هو في صميم الحياة لاينفصل عنها ، وانما قد يقصر الفرد في مداه النفسي عن الاحساس به أو استيعابه .. وقد نلتقي ، في هـذا الصدد ، مع هربرت ريد حين يقول : « يبدو لي ان القصة او الحكاية النثرية تنتظر تغييراً كبيراً ، واذا أرادت ان تبرر وجودها ككفن فانهـا يجب ان تتحول الى شعر »«١» .

ولكننا أولاً واخيراً . وبوحي من انسانيتنا واشواقنا وما في انفسنا من توق ، نجد الشعر ونفتتن به ونجده أداة أغنى في فهم الواقع ثم تخطيه ..

وليقرأ من يشاء هذا المقطع الحزين من « على الأكياس » : « ..ورحلت عيوننا على دروب الجبال ، تتقفى الأثر ، وتتصور الاب الحبيب في الوديان تارة ، وفي المرتفعات اخرى . يتخبط بين الشوك والحجارة ، ومن حوله الظلام وعواء الذئاب ، حاملا طبقه وسيبته وسلته ، وحيداً ، تعبـاً ، مغبراً وخـائفاً مثلنا » ،أو فليقرأ كيفما اتفق في « الابنوسة البيضاء » او فليقرأ مشاهد صراع البحر في الشراع والعاصفة ..

واذا كان هناك من يتخوف من الشعر في الرواية قيـداً لواقعيتها فان روايات حنا تشكل حجة مناهضة في هذا المجـال . فقد كان شاعراً في رواياته وكان واقعياً أيضاً .

كان واقعياً ناضجاً معاصراً بالمعنى الذي عناه بارسادانوف في قوله : « ان نضج الواقعية يقاس بنسبة القدرة على التعبير عن معنى العصر »«٢» .

ولقد عبر حنا بأصالة . عن معنى العصر . تبنى قضايا المسحوقين والمضطهدين

«١» هربرت ريد — فصل السريالية والمذهب الرومانتيكي — أسس النقد الادبي الحديث ترجمة السيدة هيفاء هاشم .

«٢» بارساد انوف — حول الطابع التقدمي في تطور الفن ص ٩١ .

والبائسين ، طرحها طرحاً قوياً ، وعلى أكثر من مستوى ، كشف عن العلاقات الخفية والمعقدة في قطاعات اجتماعية اساسية هي لبنات المجتمع الاولى ..

وهو لم يصغ هذه العلاقات فكرياً فحسب ، بل صاغها فنياً ، وبشكل جعلها أكثر حيوية ومعقولية وشفافية .

ولعله بذلك اراد عين ما اراده لوكاتش حين قال : « حان الوقت لأن يتوجه كل ادبنا ، مفعماً بالطاقة والشجاعة الى الايقاظ .. ولأن ينهض جذرياً من رقدة مرحلة الانحطاط »(١) .

واذا كان شيلر يرى « ان هدف الفن لايمكن ان يكون وراءنا » فلقد كان حنا بهذا المعنى فناناً طليعياً .. ومن هنا كانت هذه الروح الفياضة بالتفاؤل التي تصور البؤس وتتجاوزه لأنه عابر وغير اساسي في حياة الانسان .

ان اليأس نقيض الحياة ، والادب الطليعي ، بهذا المعنى ، ادب الفرح ، والتفتح والثقة بالمستقبل ، والتطور نحو الافضل .. الادب الذي ينتصر فيه الانسان ابداً، لان انتصار الانسان هو حقيقة كل نصر ، وهو استمراريته في كفاح الطبيعة والمجتمع .

ثم ان عالم الكاتب ملون وغني ، وفيه كما قلنا ، الحياة اولا ، وظلالها القزحية ثانياً .. فيه الشعر والموسيقا واللوحات الفنية ، وفيه أيضاً اللغة العذبة ، وفوق ذلك ، فيه الآفاق المترامية التي يتفتح عنها العمل الروائي بكثير من العفوية والخصب والجمال .

ولقد عادت الى ذهني وأنا أقرأ روايات حنا كي اكتب عنها ، صور من فرقة باليه سويدية حديثة ، رأيتها في العام الماضي على مسرح باريسي عريق ، تقدم لوحات مجددة في الرقص ، بعضها تعبيري وبعضها واقعي ..

واللوحة التي تركت أثراً عميقاً في نفسي ترافقت فيها حركات الراقصين مع صور تعرض على الشاشة الخلفية ، تمثل بدء الخليقة ونشوء الحياة في اعماق البحار .. نباتات واسماك وحشرات يتشقق عنها العدم ، ويصحب كل ذلك موسيقا الكترونية ، عنيفة وغامضة ، تندغم فيها حركات الراقصين مع مجموع المشهد ، ويذوب المشاهد في هذا كله ، ليعيش من جديد وبالفعل ، توتر الحياة في ظهورها الاول ، ينمو معها ، ويتبدد

«١» جورج لوكاتش « دراسات في الواقعية » ترجمة نايف بلوز ص٧٧.

في عملية تطورها ، ليعود فينشأمن جديد ، ويستشعر هذا الدبيب الوجودي الشامل، بعزه وبرجه ، يلقي به في هوة سحيقة ثم يرفعه الى قمم شاخقة ..

لقد استعدت كل ذلك وأنا اقرأ « الشراع والعاصفة » ، واستعدته وانا اقرأ قصة الرحموني والقاذه . ثم استعدته احساساً وجودياً حاراً في شخصية الطروسي العائد الى معانقة الموج ، بعد عشر سنوات من الهجران ، يمسك بيده الدفة ، ويودع مدينة اللاذقية ، ومن اعماق هتفت : الانسان سيد الحياة .. سيد هذا الوجود .. والحياة لاتموت .. والنشوء مستمر .. والصراع دائم .. ونحن في اللجة والشوط الأخير أبداً لنا .

غير ان هذا الانسان ، سيد الحياة ، وهذا الصراع الذي هو جدلية الوجود ، طبيعة وتاريخاً ومجتمعاً ، وكذلك الاحداث التي هي وشائج وعلاقات تربطه وتشده الى الآخرين ، تحكمه تارة ، ويكافح كي يتحكم بها ويغيرها طوراً ، لاتلبث في التعبير عن نفسها ، روائياً ، ان تشق قنوات جديدة ، ليصبح الاستبطان ، والتداعي ، وتيار الشعور ، سيالات رئيسية فيها ، ويوسع لها واقعيته لتتقبلها وتتمثلها وتدعها تلعبدورها على مهادها الرحب ، دون ان تقتلها او تحتويها .

ذلك ان معرفة الواقع ، وهي معاناة حياتية أصلاً ، تتبدى خصبة جداً في كل شيء عنده ، نتيجة لمراسه الطويل وعراكه الدائم مع الحياة . لذا يتجسد هذا الواقع في احداثه المتوالدة سياقاً ، بكل لحمه ودمه ، بكل اشواقه ومآسيه ، ويشع في صدقه باعثاً الحياة بموضوعية علاقاتها ، دون « ان يلتهم اللهب الذي يستدفىء به القلب ويشتعل الخيال » على حد تعبيرشيلر .

وليست واقعية الكاتب – هذه التي هي – رومانتيكيته أيضاً – من نمط واقعية اولئك الذين اقتصروا على الوصف الامين لمقطع من الواقع فحسب . ان هذا الاقتصار كما يرى لوكاتش « يصدر بصورة ضرورية تاريخياً عن العجز عن استيعاب الواقعفكرياً وادبياً ككل متحرك(١) » .

لقد استطاع حنا ان يستوعب العمق الوجودي الفعلي للمجتمع ، وللحياة التي

(١) جورج لوكاتش « دراسات في الواقعية » ص ٦٦ .

تنبض في اعماق الناس من حوله ، وغدا أقدر على ان يخلق البيئة ، من خطوط الاحداث التي يختار ، لتتفتح شخصياته تفتحاً عفوياً وغنياً في الوقت ذاته .

وقد نشأت عنده الشخصية حرة مستقلة ، لأنها تحررت من قسر الحدث الخارجي الذي يدفع بها في مزالق قد تأخذ معها منحى موضوعياً ، ولكنها تفقدها جذوة الحياة المتأججة في أبعاد الواقع الحقيقي . وقد كان بيلنسكي يرى « ان محتوى كل فن انما هو الواقع » فهو اذن فن لايستنفد مادام الواقع نفسه لايستنفد أبداً .

ومن هنا يأتي هذا الغنى الذي نخوض معه في بحار مليئة بالأسرار . الاحداث في متناولنا وتحت ابصارنا ولكننا لانستطيع ان نحبسها في « اللحظة المثمرة » التي يرى ليسينغ انها أم لحظة يمكن ان تتوضح فيها اللحظتان ، السابقة واللاحقة ، وتعطي مجالاً للتصور كما في لحظة انقاذ الطروسي لشختورة الرحموني .

* * *

يقول بعضهم : ان الكاتب يختار أحداثاً ماضية لشخوصه ورواياته ، لكن الذي يقرأ هذه الروايات بامعان ، يجد أنها — اذا تجاوزنا التاريخ المفترض لها — ترسم خط التطور ، منذ بداية الربع الثاني من هذا القرن ، وحتى المرحلة الحاضرة على الصعيد السياسي والاجتماعي والانساني ، وان الماضي الذي يكتب عنه « هو حضورٌ واستطالة المستقبل » ، فاللحظة الفنية لاتقاس بتاريخها الآني ، وانما هي تغدو في الفن تعبيراً عن مخايل المستقبل الأبعد ، وإلا فقد الفن عنصراً أساسياً من عناصر ديمومته .،

وعالم الكاتب الذي هو عالم المدن والبحار والغابات والناس من كل صنف ولون ، وعالم الشوارع الخلفية ، والساحات المنسية ، والحيوات السرية والعلنية ، المناضلين والصيادين والبحارة ، من كل صنف ولون ايضاً . يبهرنا بذلك الامتلاء لوجدان الكاتب بما يكتب ، حتى لا نخال أبداً أن ثمة فاصلاً يفصله هو ذاته عن الاحداث أو الشخوص الذين يصورهم ، وانه في الصميم من عمله كله ، بؤرة اشعاع تنبجس منها خيوط الضوء المتشعبة في شبكة موزعة عبر العمل الفني.. لذلك فان الفطرة السليمة والحدس والتوق ، وكذلك النظرة النفاذة في ادراك المعنى وراء السلوك ، وتعبير السلوك عن المعنى ،

تتجلى في هذا العمل ، وضمن حركة الحياة الدائبة تنمو الشخوص بعيداً عن كل سكونية ميتة . وهؤلاء الشخوص ، أبطال الروايات ، رائعون ولكنهم غير خارقين الى الدرجة التي يفقدون معهـا الأصرة الحميمة مع البيئة ، ويصبحون بهلوانات تخضع المصادفات العجيبة لارادتها .

ان بطل روايات حنا ينبت من الحياة ، ويصارع الحيـاة ، يخطو الى الامام خطوات ، ينتهي دوره ، لا يموت ، ولكنه يمضي في المجهول . لينبت من المجهول بطل آخر يجسد هذا التفاعـل الصميمي المرهف مع الحيـاة ، فهو ابنها ، يعيشها بطلاقة وحرية ، يندغم فيها ، ويغدو ايقاعها وحقيقتها ، عبر حركة متواصلة وصراعات لا تنتهي .

ولو شاء باحث أو مؤرخ أن يركز صورة اجتماعية حقيقية للحياة في بلادنا ، لما استطاع ان يزيد خطوطاً أوضح على الصورة التي ترتسم دون تنطع ، وبكثير من السهولة والسيولة والادراك لتلك الحياة في روايات الكاتب . « واني لأتساءل ، كيف يمكن فهم أو اعادة كتابة تاريخنا المعاصر ، في فترة الحرب العالمية الثانيـة ، بمعزل عن قراءة « الشراع والعاصفة » ... هـذه الرواية التي تعتبر عملاً ملحمياً رصد حركة مجتمعنا ، وتشكل وتطور بنيته الطبقية في مرحلة الانتقال من نظـام الاقتصاد الاقطاعي الى مرحلة بداية ظهور البرجوازية المحلية والكومبرادورية بالتالي ، بداية ظهور الطبقة العاملة وتوضيح كيانها كطبقة بدأت تعي وجودهـا ، وتتلمس درب نضالها ، كما رصد توزيع القوى السياسية والاجتماعيـة ، وتباين مواقفها في مختلف الموضوعات في مرحلة تاريخية معينة(١) » .

ان ابرز ما يميز العمل الروائي ليس قدرة الكاتب على أن يمنح ابطاله الحياة ، بل قدرته على متابعة خط التطور في حياتـهم ، بشكل ينسجم مع ذواتهم ، ويكون خالياً من الفجوات أو الارهاصات المبتسرة أو القفزات غير المعقولة ، وهذا ، فيما يتعلق بالبناء الحدثي ، يكتسب الأهمية ذاتها ، وكلاهما تحقق في أعمال حنا تحققاً لاسبيل الى نكرانه ، وان كان من الممكن مناقشة درجة النجاح فيه بين عمل وآخر .

---

(١) أديب خضور - (المضمون الاجتماعي في رواية الشراع والعـاصفة) - مجلة المعرفة - ايلول ١٩٦٨ .

ولقد يكون صعباً أن يتحدث متحدث عن عالم الروائي ، خصوصاً اذا كان رحباً متناغماً يمثل الوجود بكل عظمته ، ويندغم فيه ، ويتفاعل معه ، تعبيراً غنياً عن حياة غنية ، وتطلعاً يفتح آفاق المستقبل ، وتتتابع فيه الدوائر، ترسم عوالم وراءها عوالم، ينبثق منها شفق احمر ، يمهد للفجر القادم .. ولكن الكتابة عن الأثر لم تكن ابداً دعوة لتجاوز الاثر ، والصورة الكاملة لاتأتي إلا من القراءة الجادة الكاملة ، وهـذا هو معنى الاحالة التي دعوت اليها آنفاً .

واخيراً ، لو كان حنا في بلد غير بلدنا وترجمت اعماله الى العربية لتغنينـا بها ، وتحدثنا طويلاً عن « الشراع والعاصفة » كما نتحدث عن « الشيخ والبحر » . فهل تكون المعاصرة حرماناً لبعض المعاصرين ياترى ؟

احسب أن لا ، فالقراء المنصفون كثر ، وليس ما كتبت غير خطوط سريعـة لاكـتوفي ، وانما تضع بعض المؤشرات بانتظار أن يتسع الوقت لي أو لسواي ، لاكمال خطوط الصورة ، بما يفيد الحركة النقدية والادبية في هذا القطر .

ثائر محترف

دراسة في البنية الروائية

خلدون الشمعة

ينهض البنيان الروائي في (ثائر محترف) على أساس محجوب وموغل في التداخل والتعقيد . وبانقضاء أكثر من عقد كامل(*) من الزمن على صدور هذه الرواية الرائدة في تاريخ المحاولات السورية المعدودة التي تتسم بالنضج ، وباستلهام

(*) صدرت في أيلول من عام (١٩٦١) – منشورات دار الطليعة – بيروت.

قيم الحداثة ، تبدو الرواية بتقنيتها الخرافية ، الكثيفة ، الصلدة ، وبلغتها الطقسية ، الموسقة ، السيلية ، المدهشة والمفاجئة ، علامة بارزة في تاريخنا الروائي المعاصر.

تدور أحداث الرواية إبان الثورة الشعبية في لبنان عام (١٩٥٨) . وهي تقدم مسحاً ملحمياً بالغ الاتساع لحياة مجموعة من الثوار عبر مواقف إشكالية تستوعب الأبعاد الفكرية والعملية ، الفردية والاجتماعية ، النفسية والحضارية في تجربة جيلية متعددة المستويات . وعلى الرغم من الوشائج التي تشد ثائر محترف الى التاريخ السياسي والعقائدي في فترة الخمسينات ومطلع الستينات ، وتغري الباحث بأن يقتصر في تناولها على أفكار الرواية ، أو الجانب الفكري منها ، أو علاقة تجربتها الفكرية بالتيارات الفلسفية السائدة إبان صدورها ، كالوجودية[1] ، فان من التعسف في رأيي قراءة الرواية على نحو تطغى فيه العناصر التسجيلية المرتبطة بتاريخ المرحلة . كما أن من التعسف أيضاً المبالغة في التمييز بين العنصر التاريخي والعنصر التخيلي Fictional في الرواية[2] ، ذلك لأن كل رواية إنما تشكل حالة خاصة قبل كل شيء . ويكاد يكون من المتعذر في رواية ملحمية تتضمن ماينوف على عشرين شخصية رئيسية وثانوية ، وتتصل فيها هـــذه الشخصيات بشبكة من العلاقات تجعل كل شخصية ذات نسب وأبعاد لايمكن قياسها إلا بالمقارنة مـــع الشخصيات الأخرى في الرواية ، تجاهل القراءة الكلية للبنية الروائية باعتبارها حالة خاصة . إن الشخصية في الرواية لايمكن حتى في الحالات التي تكون فيها صورة لأصل في الواقع ، دراستها بعزل عن حاضنتها الروائية . ذلك أن (ثائر

---

(١) انظر مثلاً : د . حسام الخطيب « المزاوجة الوجودية – القومية في القصة السورية » المعرفة – تموز ١٩٧٣ .

(٢) عدنان بن ذريل الرواية العربية السورية – دمشق ١٩٧٣ . « ص ١١٠ – ١١٤ »

محترف) رواية شخصيات أكثر منها رواية حدث تاريخي وتعليق عليه . وهي لاتستهدف بلورة استقصاء تسجيلي لثورة مسلحة ، بل تحاول رسم ملامح مجموعة من الشخصيات ، الثوار منهم وغير الثوار ، وهم أسرى لجملة من المواقف الذروية التي لايقود اليها منطق سببي ترابطي ، وإنما هي تتفجر تفجراً وفق منطق حدسي شعري .

وتلك هي الأطروحة التي يقدمها المؤلف على لسان بطله (كريم) منذ البداية :

[.. يجب أن نعترف على الأقل أنه ليس هناك ثورة بل ثوار ..
رجال لهم أسماؤهم وشخصياتهم وحياتهم الخاصة ، هم الذين يثورون ..]
[ص ٢٢]

وبالفعل فان الرواية تركز على دراسة شخصيات لاتستجيب للحدث وانما هي تخلق الحدث خلقاً وفق اللحظة الراهنة . كما أن الشخصيات مرسومة على نحو لايتسق دائماً ومتطلبات حدث رئيسي مهيمن ، بل هي تتمرد في إشكاليتها وحدتها وتناقضاتها على أطر مخطط روائي معد سلفاً . فليس ثمة عقدة مركزية تتحرك الشخصيات بهدف تحقيقها . وحتى عندما تتطور مواقف الشخصيات فاننا نكتشف ان تطورها كامن في عناصرها الأساسية ، أكثر مما هو نابع من نمو عضوي صادر عن بؤرة حدث رئيسي في الرواية .

ويمكننا أن نميز في الرواية ثلاثة مستويات تقوم عليها بنائيتها :

- المستوى الجزافي .
- المستوى الملحمي .
- المستوى القدري .

وهذه المستويات ليست ثيمية Thematic أي مستمدة من الموضوع فحسب ، وإنما هي تنطوي على عوامل مباورة ، قد تفسر الأدوات التقنية التي لجأ اليها المؤلف في هندسته الروائية .

١ ـ المستوى الجزافي

آ ـ تبدأ الرواية من نقطة تحكمية Arbitrary .. قد لايبررها التطور اللاحق في الرواية :

[كان لها عينـان كبيرتان من الجوهر الأسود البراق . وأنا رجل مرهق ، أتسلق الجبال الخضراء وأتحسس ، عند كل دغلة من الصنوبر ، ظهري وقد تقوس تحت حمله . كنت أحمل بحمل البنادق ... وعلى ظهري منها الآن ست كتل من الحديد اللامع والخشب الثقيل، وكلها لها أفواه سوداء، طويلة ، منفتحة نحو السماء . انني أسير في الليل ، وتحف بي ردفات من الخفيف المبحوح ، تبثها الأشجار البعيدة . وتصطدم بالصخور العذراء لتلتقي بي أخيراً في غابة من السكون الموسوس ومن الرعب المكبوت ..]
(ص ٧)

ان الجملة الروائية الاولى مروية بالفعل الماضي ، ولكن السرد سرعان مايتحول الى مايدعى بالانكليزية : « الحاضر التاريخي Historic Present أي السرد بالفعل المضارع لحدث تم في الماضي . وقد أتاح هـــذا الاختيار للمؤلف حرية رسم الشخصيات على نحو جزافي . فهي تنمو في كل لحظة ، نموها الذي لايبدو محدداً سلفاً . ويتوافق هذا الانحيـاز للحرية على حساب الضرورة ، مع طبيعة الشخصيات . ان سلوك معظم شخصيات الرواية :

ـ كريم الثوري المرهق الذي (يعيد النظر) بمواقفه العمليـة والفكرية ، ويمر بمرحلة من العطالة والرغبـة في عدم الانخراط ، ويعيش في بيروت متسكعاً عاطلاً عن العمل ، ومصاباً بالرعب من السقوط ..

– سمير الماركسي ، طالب السنة الاخيرة من قسم التاريخ والذي يلجأ للمشي لتعذيب جسده ويريد أن يعرف حقاً لماذا يثور ، ولا يحس انه ثوري ، ويخاف تجربة القتل ويعمل في ثلاث وظائف ، التدريس ، وتصحيح بروفات المطبعة ، والمحاسبة عند أحد التجار ..

– زارة .. أو (ماري) الفتاة الاسطورية المفرطة في الحساسية والتي تقطن في بيت صيفي منعزل في قمة الجبل .. ويهددها حبيبها (مهدي) بالتخلي عنها لأنها لاتقبل أن تجمع بين الجرحى والأسلحة في بيتها :

– أليس أو (مليس) شقيقة زارا ..

– ميشيل عازف الارغن الذي أصبح خياطاً

– كنعان .. العربي الثوري

– الشاعر أندريه – المدرس العابث الذي يضجره التدريس ..

– مارغو ابنة (أبي حبيب) صاحب الحانة الذي يقتل دفاعاً عن أندريه ..

– مادلين راقصة الملهى الايطالية المدمنة على المخدرات والحانة بأن تصبح (باليرينا) ..

– مهدي .. الشاب العراقي الرسام والهارب من المخابرات والذي لا يرى في الثورة ثورة : [هذه ليست ثورة .. انها مسخ فريد في تاريخ الثورات ص ٣٢١] .

– فؤاد – غياث – منير ..

ان سلوك هؤلاء وغيرهم يلوح جزافيــاً نابعــاً من ظروف اللحظة . وكثيراً ماتبدو تصرفاتهم بأبعادها النفسية والفكرية والجسدية وكأنها تفتقر الى حس الاتجاه Sense of Direction .. بل وكثيراً مــا لا يتسق الموقف العملي لبعضهم والموقف الفكري أو العقائدي . انهم في سلوكهم على الاقل، مناهضون لاي حتمية تتحكم بالسلوك البشري، ومتمسكون بالتجربة الفردية ومنغمسون في التجربــة الحسية ، ومعــادون للنزعــة العقلية ، ومؤمنون بقدراتهم على الاختيار الحر . الا أنهم مع ذلك فاقدون لحس الاتجاه .

وهذا التناقض بين توفر حرية الحركة للشخصيات وبين انعدام حس الاتجاه

لديها ، يخلق نوعاً من الصراع المواقفي في معظم اللوحات المتداخلة التي تتألف منها الرواية ، وهذا الصراع الذي تستقطبه عقدة الموقف في كل لوحة من هذه اللوحات يضفي على الرواية غلالة من الغموض الطقسي الذي يأخذ شكل إرجاء مستمر للحسم . فالشخصيات لا تنهمك في شكل واحد من الصراع وإنما هي تمارس أربعة أشكال للصراع ، كل منها يؤدي الى تعزيز نزعة إرجاء الحسم :

- صراع الشخصيات ضد شخصيات اخرى .
- صراع الشخصيات ضد المؤسسات الاجتماعية ، والاخلاقية ، والفكرية .
- الصراع على السلطة في الجنس والدين والسياسة ، بتجلياته الصدامية المباشرة والمستترة .
- الصراع ضد قوى الطبيعة وسيطرتها ذات الدلالات الرمزية المتعددة كما تمثلت في حادث الكسوف الشمسي في نهاية الرواية .

إن نزعة إرجاء الحسم تبدو محصلة لصراع بمستوياته المتعددة هذه . وتبلغ حدة الصراع وشدته ذروة تجعل المؤلف يلح على الجانب الحسي . وهكذا فان (كريم) بطل الرواية وشاهدها الرئيسي ، يعيش على مستوى الجسد حتى في اللحظات التي تفيض بالمجادلة الفكرية . إن كثافة الصدام تجعل (جسد) كريم يقوم بالفكر والعمل والإحساس :

آ ـ الفكر :

« قال جسد « كريم » آنذاك :

ـ نحن مرضى . مرضى بلا شك . مثلاً هذا المشوار الشاق . هل يقوم به غير المرضى ، غير المجانين .

بينما كان مهدي يتسلق بشراسة مدهشة . وزارة تحاول هي أيضاً أن تتبع موطىء قدميه خوف أن تغوص . . » « ص ٢٠٢ »

« . . ويتصدى له جسد كريم هناك :

ـ أنت لا تعني ما تقول حقاً . . » « ص ٢٠٣ »

ب ـ العمل :

« منذ ساعات وأنا أرقب زحف الليل حولي جسدي ينتعش ثانية وسط ملاءة من الليل . إنه يتحرك . يتململ يرفض الآن هذه الاستلقاءة البليدة على السرير . لا بد له أن يقوم ، وأن يتحرك وأن ينطلق من إسار هذه الغرفة ، وسوف يقع مباشرة في شرك عينين تنتظرانه في الخارج . سيراه الخواجة صاحب النزل ، ويضربه ببعض كلمات . والأذنان تصغيان ، وقد يتحرك اللسان . ولكن الجسد يظل متابعاً خروجه . ينسل من البيت . ويتملكه الرصيف الطويل ثانية .

أصداء خطوته تحف به من كل جانب . تصطدم بالجدران ثم تعود لتغوص في لحمه . تخلق فيه رعدة عضوية خالصة . » « ص ٢٦٦ »

ج ـ الاحساس :

« ... هكذا تغمر هذا الجسد دفعة واحدة .. أحاسيس حقيقية . انه يتشمم رائحة العداء في الجو . وهنا تدب نشوة صلدة في عروقه .. يحتاج الآن الى ذلك السائل الحاد . الدم يطلب الخمر . والرأس يجوع للمعاني . يشكلها في صور هندسية .. »

« ص ٢٦٧ »

« .. الجسد لا علاقة له بالرصاص وبالأشباح ، وكتل الرعب المصبوبة وراء المنعطفات ، خلف المتاريس ، وراء النوافذ . هذا (الوراء) لا يحبه الجسد .. »

« ص ٢٦٧ »

د ـ المحصلة :

« .. والجسد الآن آلة عجيبة صماء . تريد أن تتابع عمل أجهزتها المعقدة .. »

« ص ٢٦٨ »

وهكذا يتصدى الجسد لصدمة الصراع . إن كريم مجرد جسد في هذا الصدام المتعدد الاتجاهات ، إنه غريزة جزافية ، حدسية ، فاقدة لحس الاتجاه . وكذلك الأمر بالنسبة إلى الشخصيات الرئيسية الأخرى : (مادلين) و (مارغو).

وحتى سمير الذي يعرف مايريد وما لايريد ، ويسمع السمفونيات ويقرأ ماركس وهيغل وسارتر فانه لايلبث أن يفقد حس الاتجاه :

« سمير يحس . أو ليس الناس جميعهم بسطاء ، ولكن تلتهمهم ظروفهم، فيصبح فريق منهم قاتلا ، وفريق مقتولا ... »

« ص ٢٥١ »

إن سمير هنا يحس أيضاً . إنه يعيش على مستوى الجسد ، إنه مقذوف بجزافية التصميم الذي لا يخضع لمنطق عقلاني مترابط ، وإنما يتحرك وفق ايقاع حدسي ، شعري ، فجائي ، دائب التوتر .

وبالتالي فان الحركة الروائية تترجم هذه الجزافية الى شكل سديمي متداخل الدوائر ومتعدد أشكال السرد والتلقين . وإذا كان بالامكان أن تحذو الرواية حذو الحياة ، فتكدس التفاصيل والأحداث فان هـذا يعني إخضاعها لعلاقات سببية ترابطية ، إلا أن شخصيات (مطاع صفدي) لاتتصرف على نحو يقتصر على الاستجابة لضرورات الحدث أو العقدة الروائية ، وإنما تصنف ، وتفرز ، وتختار ، وترمز . وهذا مايؤدي إلى إلغاء السببية في العلاقات الروائية ، وبالتالي فان هيكل الرواية السديمي لاتشكله خطوط مستقيمة ، وإنما تستحيل الخطوط المستقيمة إلى أقواس منحنية ، تمنح العمل هيكلا دائرياً محجوباً ، سنحاول استكشافه بالتدريج .

وتتجلى السديمية في الرواية بخلوها من أرقام أو عناوين للفصول . إن الفواصل هنا ليست محكومة بضرورات تقنية أو ضرورات (ثيمية) تتصل بالموضوع الروائي وحركة نموه وتطوره ، وإنما هي خاضعة لجزافية المزاج الروائي لحظة الخلق . وقد سبق أن ألمحت في مطلع هذه الدراسة إلى ان الرواية تبدأ من نقطة (تحكمية) غير خاضعة للضرورة . والواقع ان هذه الملاحظة تكاد تنطبق على بدايات جميع الفصول . والتعليل الذي تمنحه الرواية لهذه الظاهرة إنما يصدر

عن حقيقة مفادها ان المقصود من تقسيم العمل الأدبي إلى فصول، هو إعطاء القارىء فسحة من الوقت ، يستأنف بعدها العودة إلى عـــالم الرواية . وإذا مانظـر الى الرواية على هذا الأساس فان القارىء لا بد أن يلاحظ ان المؤلف يلجأ الى عـدد كبير من تقنيات القص ويستخدم أنماطاً مختلفة من الضمائر ، ويقدم الفعل الروائي وحركته في أزمان متعـــددة ، وينتقل من أساوب المونولوغ إلى السرد بضمير الغائب إلى المخاطب ، ويزج التوقيتات الروائية عن طريـق (الفلاش باك) ، والقطع السينمائي . وهذا كله يؤدي إلى زيادة قوة الإيهام بسديمية الواقـع الروائي وتعدد زوايا رؤية الشخصيات وتكشفهـا لبصر القارىء وبصيرته من نقاط حركة ومن نقاط ثبات .

كما ان اعتماد تقنية التزامن بين عدد ضخم من الشخصيات ، والذي يخلق احساساً مضخماً بتنوع الشخصيات « توافقها وتضادها » ، قد يوحي بانعدام وجود شكل متسق للرواية . غير ان اللاشكلية في الشكل سمة ملازمة لمعظم الأعمال الروائيـة المعاصرة ، وهي تتصل أساساً بوجهة نظر الكاتب في العالم ورؤيته له على المستويين الجزئي والكلي .

٢ ـ المستوى الملحمي

يتجلى المستوى الملحمي في « ثائر محترف » ببروز دور البطل التاريخي ، واللجوء الى التقنيات السينمائيـة المعقدة والمتداخلة ، واستغلال الشخصيات في خلق الاحساس بأزليـة وسرمدية الجنس البشري ، والالحاح على الطابع البانورامي لتجربة جيليـة تتقاطع فيها الخطوط وتتقابل وتتوازى ، وتقديم لوحات مواقفية تعكس كل وجوه الحياة لمجموعة من الشخصيات الثورية والمتعددة الانتماءات ،يتألق منها الجانب الاسطوري، ويتكشف في تطورها التباين بين اسطوريتها البطولية ، وبين وضاعة الحقائق الحياتية التي تطوق حركتها .

وتستمد الرواية وحدتها من (الثيمة) أو الموضوع ، فثمة نموذج دائري يتكرر ويتكشف على عدة أصعدة . وفي كل دورة من هذه النماذج المتكررة يـلوح مسار رحلة

يمتزج فيها البعد الأسطوري الذاتي ، والبعد التاريخي الموضوعي . يبدأ مسار الدورة من نقطة ثم يصل الى نقيضها ليعود فيتصل بنقطة البداية .

ويمكن أن نتقرى لكل دائرة مثالاً يتمثل في شخصية روائية :

أ ـ الدورة الذاتية :

لقد بدأ كريم من نقطة سلبية . فعندما ذهب الى بيروت لدى اندلاع الثورة ، كان مرهقاً ، وكان يحاول (اعادة النظر) :

« ولا بد أن يبدأ الاعتراف اذن :

ـ فضلت أن أبقى منعزلاً قليلاً . . أنا بحاجة الى اعادة نظر في كل شيء . . »

« ص ١١٦ »

« . . ألست أحتاج الى (اعادة النظر) . لابد أن أتقدم خطوات نحو هدفي ذاك . . » « ص ١٢٣ »

« . . أعيد النظر . هذه هي المسألة ، أرمي بنشامتي . . وأبدأ عملية بطيئة كريهة . أتناول البنطال وأدخل ساقي الأولى . ثم أجلس على حافة السرير . أدخل ساقي الثانية . ثمة أمور تحدث بسهولة عجيبة ، ولكنها تحتاج الى صبر محنط ، وأحبس نصفي هكذا داخل هاتين اللفافتين . . أما كان هذا مضحكاً لو لم يكن مألوفاً . . »

« ص ١٧٣ »

« انه يحس بنوع من الانزلاق نحو هوة الفراغ في أعماقه . هناك له سقوطه الصامت الفذ . لايحاول هذه المرة أن (يعيد النظر) . . »

« ص ١٧٩ »

« . . ـ قل لي الى أين وصلت في (اعادة النظر) . . ؟ »

« ص ١٩٨ »

« . . لا أحب أن أنظر خلفي أبداً . ولذلك كان يتعذر علي أن أحقق فعلاً هذه (اعادة النظر) . . » « ص ٣١٢ »

« ـ إذن أنت ماض غداً . ستترك بيروت طبعاً . هل فكرت بمصير مادو . . أم

ان ذلك سيكون جزءاً عتيقاً من موضوع (اعادة النظر) في المستقبل ، عندما تسقط أسير الكسل مرة ثانية .. » « ص ٣٢٢ »

كان كريم يقوم بدور (الشاهد) ، الذي يكتفي بمراقبة الثورة دون الانخراط بها . كان مرهقاً وعاطلاً عن العمل وكان يتعرض لاغراءات كثيرة ويردد « .. أنا لاثمن لي . وأرتعد : أنا لاثمن لي – بعد .. » « ص ١٣٠ »

وكان « لايعبأ بالنموذجية . انه يكره ان يكون قدوة » .

« ص ١٧٩ »

– « الجميع يتآمرون عليه .. » « ص ١٨٠ »

« .. ورأيت نفسي ، رغم الحرارة التي خلقتها في عروقي هذه الفتاة الرائعة ، أعترف دون ارادة مني :

– سئمت الثورات يا حنان . لو تعلمين كم أحب أن أبقى هكذا .. »

« ص ٢٢٩ »

ولكن كريم لايلبث مع ذلك أن ينخرط ، فيسهم في تهريب الأسلحة من (دمشق) الى (بيروت) . ويقتل بائع أرمني للزهور بدلاً منه . وعندما تخفق الثورة يصبح منفياً (يعيد النظر مرة أخرى) :

« هناك منفي عتيق يسمي هذا الاغتسال بكلمة عالية ، مصطلح ميتافيزيقي ، انه لاينسى الميتافيزيقا حتى في هذه الحفر ، يسميها « اعادة نظر » . وهو هنا منذ أكثر من عام ، وما زال يعيد النظر ، أرأيت . إنها مسألة شخصية خالصة ، ولا مناص منها . المهم أن نستبدل رأسنا . سوف أعرفك الى الأستاذ كريم ، كما يدعونه . هذا جزء رئيسي من برنامج النفي ههنا ... » « ص ٣٨٤ »

وهكذا تكتمل الدورة الذاتية :

– من السلبي الى الايجابي الى السلبي . ان (ثائر محترف) لا يلبث أن يغدو موضوعاً لسخرية سافرة . لقد عاد الى عطالته الأولى . انه الآن شاهد وحسب .

ب – الدورة الجنسية :

ماري أو (زاره) كما دعاها كريم حين التقاها لأول مرة ، شخصية منعزلة

مفرطة في الحساسية . درست الفلسفة في أوربا وأولعت بالفلسفات الشرقية . انتحرت أمها الغجرية الأصل وأمضت طفولتها بصحبة شقيقتها (أليس) في مدرسة للراهبات . وقد كانت تحب العزلة . . إلى حد انها عاشت في منزل منعزل على جبل (صنين) .

وعندما تتحول عن عزلتها إذ يلتقيها الرسام العراقي (مهـــدي) فتسهم بالثورة على اساس تعلقها الجنسي به ، لا تلبث (زارة) في نهاية الرواية أن تنتهي وراء جدران عزلة قاسية في دير :

« وعندما وصلنا أمـام الباب المنخفض تلهت أليس بقطف بعض الزهور البرية النامية لصق جدار الدير ، بعيداً عنا بضعة أمتار . وضعت زاره حقيبتهـا وهمت أن تقرع الباب . قلت وأنا أمسكها من يدها النحيلة البيضاء :

– زاره ، هل أنت جادة فعلاً ، الن تستطيعي الخروج ثانية ... »

« ص ٣٨٧ »

لقد تقهقرت زاره الى نقطة البداية في الدورة الجنسية !

جـ – الدورة الاجتماعية :

(أندريه) شاعر عابث يظهر في الرواية عندما يلقي قصيدة رمزية في حفـل صاخب . وهو مدرس يسأم التحدث عن برامج التعليم :

« – لا شيء يضجرني مثل التحدث عن مواد البرنامج .. لا أود أن أشل حيوية الطلاب بالأموات . كنت أكتشف شعراء وكتاباً ، بشراً جدداً هنـاك ، تحت ، أحدث الطلاب عنهم . كل ليلة لي كشف جديد .. » « ص ٥٩ »

بهذا المزاج الفني تتحرك شخصية أندريه في مجالها الحيوي . وبانخراطه في الثورة يتعرض لمحاولة قتل بتهمة خيانة طائفته ، وعندما يدافع عنه (أبو حبيب) الشخصية الشعبية صاحب الحانة التي افتتحها في حديقة منزله ، يقتل (أبو حبيب) بدلاً منه ، فيهيم (أندريه) على وجهه :

« ولقد اصطدم اندريه أخيراً مع مدير المدرسة التي يعلم فيها . لم يعد يتساهل معه بالتأخر كل صباح ، وبالفرار من الساعات ، وبالحديث « الحر » مع الطلاب .. »

« ص ٢٧٥ »

وبذلك تغلق الدورة الاجتماعية بعودة أندريه إلى نقطة البداية التي انطلق منها : العبث والتسكع .

٣ ـ المستوى القدري

تتكشف الرواية من زوايا مختلفة مع نموها ثيمياً (من حيث الموضوع) وسيكولوجياً وفنياً . ويلجأ المؤلف إلى سرد القصة من خلال صوتين روائيين :

أ ـ الراوية الكلي « العالم بكل شيء » Omniscient .

ب ـ الراوية المحدود .

وتمثل شخصية كريم مزيجاً من الراويتين معاً . إن كريم شاهد يجمع خيوط الرؤيا الملحمية للرواية . فهو يروي القصة متنقلاً من شخصية إلى أخرى ، كاشفاً عن الدوافع ، والافكار ، والمشاعر لدى الشخصيات . وعندما تلوح ثغرة ما فانه سرعان مايقدم المعلومات اللازمة . انه يروي أشياء لا تعرفها الشخصيات عن بعضها . إلا انه لا يلبث أن يصبح راوية محدوداً يقتصر على ملاحظاته .

وكثيراً مايقلب الشخصية على عدة وجوه ، ويضعها في عدة مواقف .. فثمة اكتشاف مستمر لما هو كائن أكثر من رصد التطورات في الشخصية . وعلى ذلك فان الاحداث تبدو وكأنها قد داهمت الشخصيات وأخذتها على حين غرة . وهنا يتبدى المستوى القدري للرواية :

آ ـ قتل بائع الزهور الارمني الاعرج خطأ . كان كريم مطارداً ، وأصابت رصاصة طائشة البائع الشيخ :

« كان الشيخ قد مات عني ، مات بسكون ، وهو يقضم شيئاً من ثمن الزهور . مات وهو يظلع ، وهو يحس برعبي .. »

« ص ٣١٥ »

« ... ولم يقل كريم شيئاً ، كان متدحرجاً بين قدمي (مادو) ملقى ببلادة صخرة نخرة . وكان وجهه حقاً ، قد هرم. وهو رأى ذلك في عيني (مادو). وبصوت متشنج حشرج :

– أين اختفيت هذه الليلة ، لقد كنت اريدك ، أريدك ، أريدك ، وبحثت عنك دون جدوى . ولولا ذلك لما طاردني أحد .. لما قتل ذلك العجوز بدلاً عني .. »

« ص ٣١٥ »

ب – يُقتل « أبو حبيب » وهو يحاول حماية الشاعر « أندريه » . وعندما يذهب إلى الماخور ليخبر « مارغو » بما حدث ، تقابله باللا مبالاة .

وفي وقت لاحق :

« كان أندريه مازال ينظر الى « مارغو » بحنو عجيب ، وهي تنتفض ، وهي تلف نفسها بثوب نومها . قال لها أن تأتي معه ان شاءت . ولم يفصح لها بشيء أكثر . لم يقل لها لماذا ، وإلى أين ، وماذا سيفعلان . ولكنها ادركت كل شيء . وقالت له : شكراً ، لا ، انني راضية . ولكن اندريه لم يكف لحظة عن الشعور بالذنب تجاه أبيها المقتول . وكان بحاجة الى أن تقول له أمراً غريباً : أبوها لم يمت بسببه ، ولكن بسببها هي .. » « ص ٣٥٢ »

ج – وكذلك مات أحمد : اصيبت « مطرته » برصاصته . الا انه لم يستطع الا أن يكون نفسه . وهكذا :

« اندفع يرمي بقنبلة يدوية لم تقتل أحداً ، ولكنها عرضته لرشاش الرئيس من أعلى ... » « ص ٣٣٩ »

« .. لقد وجد هذا الانسان دفعة واحدة ، ما يبرر له الاندفاع الى أمام والانتصار على الخوف بخوف أعظم . فماذا كانت النتيجة .. لا يهم .. »

« ص ٣٤١ »

ومصائر (حنان) و (مادو) و (سامية) لا تقل قدرية وتعبيراً عن هذا المستوى الفاجع بأي حال .

إن شخصيات هؤلاء تم تعريتها من أكثر من زاوية وبتقنيات متعددة الإضاءة والمنظور .

غير ان القدرية البشرية سرعان ماتجد إطارها الملحمي برمز كلي هو (الكسوف) . وهذا الرمز يقابل الرمز الديني المعروف : التدمير بالنار أو بالطوفان .

وفي الفصلين الأخيرين من الرواية يقوم الكسوف بدور القوة القدرية العمياء التي تبسط ظلها المعتم على تجربة جيلية كاملة ، فتوحد مصائر الأبطال ، ويتحول الصراع من صراع بين الشخصيات إلى مجابهة لقوى طبيعية . وهنا يصل التأزم إلى أفق ذروي . وتتصل حلقات الدورة الكبرى التي تطوق الرواية :

- الحياة
- الموت
- الحياة في الموت

« كان الكسوف معلقاً . وكذلك كانت الصفرة المزيفة تحتضن الشوارع والوجوه والسيقان العالية . »

« قالت عني ماري اني لا زلت أحاول شيئاً . أجل . إنني أتابع فوق الأرصفة . ثمة بقع سوداء امتزجت بغبار الأقدام وزيت المازوت . إنها بقع سوداء لقطرات حمراء . كانت قد تقطرت مرة من عروق مذبوحة . » « ص ٣٩٠ »

إن (ثائر محترف) مرثيــة للثوريين . وهي تطرح النقائض في صراع تستقطب أطرافه على مستوى ملحمي .

الظلمة مقابل الضوء ،

الظل مقابل الشمس ،

الوعي مقابل اللاوعي .

وهي تبدو أقرب إلى السديم منها إلى الشكل المصقول المحدود ، إنها رؤيا[١] .

(١) للتوسع في تفاصيل نظرية الأشكال الموسوعية التي استفدت منها في دراسة « المستوى الملحمي » في الرواية .. انظر :

Frye Northrop
Anatomy of Criticism
(ص ٣١٥ — ٣٣٧)

رندا

«صفحات من كتاب قصصي»

زكريا تامر

– ١ –

دخلت الريح مرتبكة الى مدرسة للبنات الصغيرات ، وقالت لمديرتها : « يا آنسة . أريد أن اصير تلميذة في مدرستك » .

قالت المديرة بوقار : « أنظمة المدرسة لاتسمح بالموافقة على قبولك كتلميذة » .

حزنت الريح ، وهمت بمغادرة المدرسة ، فاستوقفتها بنت صغيرة اسمها رندا ، وقالت لها متسائلة : « لماذا تريدين الانتساب الى المدرسة ؟! » .

قالت الريح : « أريد أن أتعلم الكتابة » .

قالت رندا : « أنت ريح ، فما حاجتك الى تعلم الكتابة ؟! » .

قالت الريح : « أريد أن اكتب اسمي على وجه البحار والانهار » .

فضحكت رندا ، وقالت مغتبطة : «اذن ستصبحين تلميذتي ، وأكون أنا معلمتك!»

وتعلمت الريح كيف تكتب اسمها ، ولكنها نسيت فيما بعد معلمتها ، أما رندا فلم تنس تلميذتها الأولى .

- ٢ -

كانت رندا جالسة في غرفتها لحظة جاءها عصفور صغير وقال لها وهو يبكي : « ماما .. ماما » .

فسألته بلهفة عن سبب بكائه ، فأنبأها بأن قطاً حاول أن يأكله ، فغضبت رندا ، وأقسمت انها ستكره القطط ، ولكنها تناست قسمها عندما التقت بقط جائع .

- ٣ -

نظرت رندا الى الغيوم ، وقالت : « أنا لا أحب الغيوم لأنها تحجب الشمس » .

فقالت الغيوم لرندا : « أنت تنسين اصدقاءك بسرعة ، فمن بكى متعاطفاً معك ليلة بكيت لان أباك سافر ؟! أنا التي بكيت ولم أترك نجمة دون أن ابللها » .

سمعت رندا ما قالت الغيوم ، فتذكرت أباها المسافر ، وبكت ، وبكت الغيوم ، فابتلت الأعشاب والاشجار وأجنحة العصافير والشوارع والمباني .

وعندئذ قالت رندا للمطر الغزير: « دموعي بللت وجهي ، وها أنت تبلل شعري . سأزعل منك اذا لم تختف فوراً » .

فاضطرب الشتاء ، ووضع أمطاره وغيومه ورياحه وثلوجه في حقيبة ، ورحل تاركاً رندا تنتظر الصيف كي يمسح دموعها بشمسه الحارة .

- ٤ -

كانت رندا تحب القمر . وليلة يبزغ ، تأبى أن تنام في الوقت المعتاد ، وقد قالت لها امها في احدى الليالي مهددة : « اذا لم تنامي فوراً ، فسأطلب من القمر أن يغيب».

فقال القمر لرندا : « يابنت لاتصدقي كلام امك فلن أرحل واغيب » ودهشت رندا لأن أمها لم تسمع ما قال القمر وتابعت تهديدها .

- ٥ -

عندما شاهدت رندا البحر لأول مرة ، صاحت بدهشة واعجاب : « ما أكبر هذا النهر ! » .

فغضب البحر ، وقال لرندا بلهجة مؤنبة: « أنا نهر ؟ ! أنا بحر . ومن المهانة أن أقارن بكل ما على سطح الأرض من انهار » .

فهزئت رندا من كلامه ، واتهمته بالغرور ، ولكنها في السنوات التالية أحبت البحر حباً لايخلو من خوف ، وعرفت أن الأنهار لابد في ختام رحلتها من أن تأتي الى البحر لتتلاشى في أمواجه .

- ٦ -

أفاقت رندا من نومها ، وقالت للشمس ، « صباح الخير » .

قالت الشمس : « أنا جائعة . أريد حليباً ساخناً » .

قالت رندا : « أهلي فقراء ونحن لانشرب الحليب صباحاً » .

فشحب وجه الشمس أشفاقاً وأسفاً .

وفيما بعد كانت الشمس ما أن تتذكر رندا التي لاتشرب الحليب صباحاً حتى يشحب وجهها ، فيقول الناس : « هاهي الشمس موشكة على المغيب » .

فتبتسم رندا ساخرة ،فهي وحدها تعلم السر في شحوب الشمس ، وتكتم ذلك السر.

- ٧ -

قالت رندا يوماً لخروفها الصغير : « اكبر بسرعة » .

قال الخروف الصغير : « لو كنت تحبينني لما طلبت مني هذا الطلب » .

فأكدت له أنها تحبه ، ولكنها تتمنى أن يكبر كي تزهو به أمام رفيقاتها .

وكبر الخروف ، واقتيد الى دكان الجزار ، فانتحبت رندا انتحاباً مراً لم ينقذ خروفها من سكين الجزار .

-٨-

قالت رندا لأحد الجياد : « لماذا تصرخ ؟ » .

قال الجواد بنزق : « كلامك مضحك مخطيء . أنا لا أصرخ . أنا اصهل » .

قالت رندا : « لاداعي للزعل . لماذا تصهل ؟ » .

قال الجواد : « اني أصهل شوقاً الى مدينة الجياد » .

قالت رندا باستغراب : « وهل للجياد مدينة ؟ ! هذا خبر جديد لم يرد في أي حكاية سمعتها » .

قال الجواد : « للجياد مدينة يعيشون فيها أحراراً كالغيوم » .

فتذكرت رندا توا أوامر أمها ومعلمات مدرستها ، فقالت للجواد متوسلة : « خذني الى مدينة الجياد » .

فرفض الجواد قائلاً ان مدينة الجياد يوم تطأها قدما انسان ستتحول الى سجن .

قالت رندا محتجة : « أنا مجرد بنت صغيرة » .

قال الجواد : « ولكنك ستكبرين في الأعوام القادمة » .

زعلت رندا من الجواد ، ولكنها لم تتخل عن حبها للجياد ، وظلت تحلم بالسفر الى مدينتهم .

- ٩ -

حملقت رندا في المرآة ، ثم قالت لأمها متسائلة : « ماما . . من أين أتيت ! »

ففكرت الأم هنيهات ثم قالت ضاحكة : « اشترينا يوماً باقة ورد ، فوجدناك فيها وكنت وردة بيضاء صغيرة صغيرة . . ولما ارتويت من حليب ثديي تحولت الى بنت صغيرة ماكرة » .

فضحكت رندا بمرح ، وصممت على أن تشتري باقة ورد .

- ١٠ -

سألت رندا البنفسج : « كيف صار لونك جميلاً أزرق ؟ » .

قال البنفسج : « في القديم كانت الأرض مكتئبة ، فأمطرت السحب زهراً بلون السماء بدلاً من المطر ، فكنت أنا ذلك الزهر » .

فحدقت رندا الى السحب السوداء التي تزدحم بها السماء ، وانتظرت بلهفة ان يهطل ورد أسود ، ولكن الورد الأسود ظل مختبئاً في السحب .

- ١١ -

استلقت رندا على سريرها الصغير متعبة ، وحاولت أن تنام ، فقال الليل لها : « احكي لي حكاية » .

قالت رندا : « لا أعرف أي حكاية » .

قال الليل : « ولكن أمك روت لك حكايات كثيرة » .

قالت : « نسيتها » .

قال : « سأزعل » .

قالت : « ازعل » .

فزعل الليل ، وصار أسود .

- ١٢ -

رسمت رندا شمساً زرقاء وسماء صفراء وحقلاً أحمر ، فقالت الشمس : « يا لك من بنت بلهاء ! لوني أصفر أصفر . من رأى شمساً زرقاء ؟ ! » .

وقالت السماء : « ألم تنظري إلي يوماً فلوني أزرق .. أزرق كالبحر » .

وقال الحقل : « بالتأكيد أنت جاهلة ! الحقل لونه أخضر لا أحمر » .

استاءت رندا ، وغمست فرشاتها باللون الأسود ، وطمست به الشمس والسماء والحقل ، فاختفت الأصوات المحتجة الساخطة .

ثم رسمت رندا غراباً بألوان حمراء وخضراء وصفراء وزرقاء ، فقال لها الغراب

مبتهجاً : « اني مطالب بتقديم الشكر إليك . لقد سئمت لوني الأسود الحزين ، وسأتركك الآن كي تراني الطيور وتحسدني » .

وطار الغراب تاركاً رندا وحيدة .

- ١٣ -

وقفت رنـــدا على رصيف شارع ، وضحكت وهي تحس بحب عارم لكل ماحولهـــا ، وعند ئذ حدث أمر غامض ، فالاشجار العارية الاغصان اكتست بالاوراق الخضراء ، ورحلت الغيوم التي كانت تخفي الشمس ، ومشت سيارة كانت تأبى التحرك ، وغرد حسون متناسياً سجنه في القفص المعلق على شرفة أحد المنازل .

ولما عادت رندا الى البيت ، روت لأمها ماجرى ، فقالت لها الأم مقطبة الجبين « كفي عن الكذب » .

فأكدت رندا لأمها انها لاتكذب ، وضحكت ، وحينئذ صدقت الأم مـاجرى لبنتها الصغيرة .

- ١٤ -

لرندا دميتان : قطة سوداء وأرنب أبيض .

قال الأرنب للقطة متسائلاً بسخرية : « لماذا أنت سوداء ! » .

قالت القطة بنزق وحزم : « ولماذا أنت أبيض ! » .

فقالت رندا لهما : « كفا عن التشاجر » .

قالت القطة : « لو يعلم الأرنب من أنا لما سخر مني ! » .

قالت رندا : « قولي له من أنت » .

قالت القطة : « أنا بنت ملك » .

قالت رندا وهي تبتسم : « ولماذا صرت قطة ؟ » .

قالت القطة : « صرت قطة لأصبح صديقتك وأنام معك في سرير واحد وأسليك ساعة تحزنين » .

قال الأرنب : « وأنا أيضاً لو علمت القطة من أكون لاحترمتني أعظم الاحترام! » .

قالت رندا : « قل للقطة من تكون » .

قال الأرنب : « أنا أرنب وكنت فيا مضى من السنين أمتلك البراري الشاسعة » .

قالت رندا : « ولماذا تخليت عن براريك وجئت لتحيا في غرفتي الصغيرة ؟ » .

قال الأرنب : « فعلت مافعلت كي أقول لك عندما تشرق الشمس : صباح الخير»

فضمت رندا القطة والأرنب الى صدرها تغمرها غبطة تشبه قطة صغيرة تلعب بمـرح .

- ١٥ -

غادرت رندا مدرستها ، ومشت في الشوارع بخطا متباطئة ، وفجأة تنبهت الى أن أوراق الأشجار بدأت بالاصفرار والتساقط ، فقالت لاحدى الاشجار : « مابك ؟ هل أنت مريضة ؟ ! » .

قالت الشجرة : « لست مريضة ولكنني متضايقة ومغتاظة » .

قالت رندا : « وما السبب ؟ » .

قالت الشجرة : « انظري الى ماحولك ، كل شيء يتحرك .. الغيوم والسيارات والطائرات والناس ، أما أنا فمحكوم علي بألا أتحرك حتى أيبس وأتحول الى حطب » .

قالت رندا : « ومن يمنعك من التنقل من مكان إلى مكان ؟ » .

قالت الشجرة : « جذوري متغلغلة في التراب ، ولاتسمح لي بأن أفعل ماأشاء ».

قالت رندا : « اذن لا داعي للترفزة » .

قالت الشجرة بحنق : « لا أريد سماع نصائح . ولو كنت مكاني لصرت شجرة سوداء » .

وابتعدت رندا عن الشجرة ، وقصدت البيت ، ولما وصلت اليه ، قالت لشجرة الليمون المنتصبة في الباحة : « لماذا لاتصفر أوراقك وتتساقط ؟ ! » .

قالت شجرة الليمون : « عندما تكبرين ستعرفين السبب » .

فاشتد فضول رندا ، ووجهت الكثير من الأسئلة ، ولكن شجرة الليمون لاذت بالصمت ، فهرعت رندا الى امها ، وطلبت منهـا بصوت متوسل أن تشتري لها ثوباً أخضر كي تصير شجرة ليمون لاتفقد اخضرارها .

-١٦-

قالت رندا لصديقاتها الثلاث : « سنلعب اليوم لعبة جديدة » .
فقالت الصديقات الثلاث متسائلات : « أي لعبة سنلعب ؟! » .
قالت رندا : « أنا سأكون الملكة .. » .
قالت الصديقات الثلاث: « ونحن ؟. ».
قالت رندا : « أنتن شحاذات تجئن الى قصري وتطلبن مني مالاً لتشترين خبزاً » .
رفضت الصديقات الثلاث أن يلعبن ، وقلن انها لعبة مملة ، فخجلت رندا، ولكنها بعد قليل اعترفت بأن لعبتها مملة .

-١٧-

قالت المعلمة لرندا : « هيا اقرأي الحروف المكتوبة على اللوح » .
أطاعت رندا ، وقرأت بصوت عال : « الف » .
سألتها المعلمة : « حرف الف .. ماذا يشبه ؟ » .
فكرت رندا قليلاً ثم قالت : « حرف الف يشبه السيف » .
قالت المعلمة : « كيف ؟! السيف في بلادنا مقوس النصل » .
قالت رندا : « انه فعلاً سيف عجوز محني الظهر ، ولكنه دعي الى معركة فرجع شاباً » .
ضحكت المعلمة بينما كانت رندا تبصر حرف الف وقد تحول الى ولد مشعث الشعر يركض في الحقول هارباً من حروف تطارده وتحاول الامساك به .

الرمال المتحركة

شعر: الدكتور أحمد سليمان الأحمد

- ١ -

أمطار مفاجئة

تساقطي

كالمطرِ المفاجىءِ

●

حينَ يمدُّ مؤمنٌ كفّيهِ بالدعاءْ

●

فتسكب السماءْ

●

حنانها

في عامٍ محلٍ ظامىءِ

●

ياموجتي العذراءْ

●

ياحلمَ الأسفارِ والموانىءِ

●

تلألأي سعادةْ
مجهولةَ الأبعادِ والأصداءْ

●

ونشوةْ
بحارُها بلا شواطىءِ

●

قواربُ الرياحِ في المرافىء

●

خلّفها الشتاءْ

●

وانسكبتْ توبتُه البيضاءْ

●

في قلبِ خاطىءِ

●

وأشرقَ الرجاءْ

- ٢ -

الحبُّ الصعبُ

الليلُ .. البابُ المُوصَدُ
والقمرُ المسجونُ وراءَ الغيْمِ
أضاعَ المفتاحْ

●

فليبحثْ ماشاءَ .. كما شاءَ
فلستُ المستعجِلَ ..
وجهُكِ لي قمرٌ ..
وجهُكِ فوق آمالي حبي مصباحْ

●

وأنا أحفر بالنورِ
وهذا العُريُ ـ المرمرُ
لي ألواحْ

● ● ●

الليلُ رمالٌ متحركةٌ
تنغرزُ الأحلامُ بها
والأشباحْ

●

أتقدّمُ .. أنشد مَهراً ..
والدّ عبلة يطلبُه ..
أتقدّمُ ..

عبلةُ ـ خلف الليل ـ
على قمة ذاك الجبل الصخري
صباحْ

●

وحبالٌ من نورٍ تجذبني ..
أغرقُ في الرمل ، أغورُ ،
حبالُ النور تناديني ،
حباتُ الرملِ تغارُ ،
تلامسُ أهدابي ،
تُطبقها فوق جراحْ

●

عبلةُ ، ياعذراءَ البيدِ ، هتفتُ
وكانت نوقُ الوهمِ وراءَ خيام عدوّي
تحرسها أسوارُ رماحْ

● ● ●

ها أنذا أجتازُ حدود الزمنِ
الموسومِ على لوحة عمري
وأزفّ سريعاً مثلَ جناحْ

●

أدخلُ في أحلامكِ ،
يدفعني زبدُ الأحلامِ إلى الشاطىءِ ،
أرتدُّ .. أغوصُ ،
تناديني حورياتُ البحرِ ،
أجاذبها أطرافَ حديثٍ لم يُنشرْ
في عالميَ الأرضيْ ..
تبوحُ بحبِّ الأنثى اللحميْ
وتنتظرُ السفاحْ !

●

حبُّكِ صعبٌ ..
أسوارُ العاصفة انتصبتْ ..
علقتِ البجعةُ في العنقِ بُحيرتَها
لتطيرَ ..
رخاماً سحرَ الخوفُ الماءَ
فهل يغدو الزورقُ
نعشَ الملاّحْ

– ٣ –

حزن وحب

تشرينُ في الأبوابْ

●

عصفوره الأول
كان غيمة أفردها السحاب

●

حبلى بأمطارك ..
والشتاء كان منزل الأحباب

●

أسرارنا زوارق صامتة
تبحر في القلوب
والأهداب

●

أجراسنا نقرعها ..
فتسقط الأصداء
أنداء على الأعشاب

●

أسمعها حكاية ..
كأنها خطوك فوق زبد الشعاع
في بحيرة الأطياب

— ٤ —

معابد فارغة

بيت مهجور هذي الليلة ..
أحمل زهراً ثلجياً لمعابدها ،
لمقابرها ،
والكلمات الولهى
نقرات الريح على القصب

●

لا أسمع بسمتها ..
أعمى يتلمس في الليل الدرب
إلى الشهب

●

ودعت ربيعاً لم يرحل ،
لم يعبر جسر الأحلام
ولم يغرق في نهر الذهب

●

تتقافز ألوان الصمت
كحبات المطر
المقطوفة من بستان السحب

●

حلمي نام وفي عينيه حلم ،
كنز يستلقي كالميت ،
عيون تدخل في الظلمات

وتخرج منها ..
غابات أغانٍ لا ظلّ لها ..
أرض مالحة
لم تنبت أقماراً ..
صقور من غير جناحين
استبدل بالأفق السفح ..
وكنت وحيداً من غير عصافير
ولا أحلام
والشمس بقلبي
تجنح نحو المغرب
في حزن نبي !

●

آخر أقوالي للأرض :
أنا لم اهزم ..
كان الى نفسي
هربي !

– ٥ –

كان علينا أن نعشق !

كان علينا أن نعشق
لكنا غلقنا الأبواب على الحب

فعاد أسيراً
ماقال الشوق له : هيت لك
الليلة !
كان الحارس مرتعداً في موصده ....
أشباح تنهض من كبوتها ،
تتدافع كالخيل ،
وكالأمواج ،
وكالأمطار .. تعانق أنهاراً
ترحل نحو بحار الأجراس الصماء ..
أقول لكم :
هذا الحب سيغزوكم
– رغم السجن ورغم السجان –
يقيم مدينته عند حدود الفجر ،
هلموا ..
ذاك أنا ..
جئت على متن الحزن
وفي عيني من الدهشة نبع ..
ذاك أنا .. أنت
ومن سفر الأجيال
تراءت عربات
حملتنا عبر الأطلال :

فيفي نبكي !
ووقفنا في شرفات الحزنِ
على مفترَقِ الألوانِ الشتويةِ ،
أيدينا تمتدُّ ،
تحاولُ أن تتعلقَ بالمستقبل ..
في أيدينا حلمٌ
يتحفزُ كالعصفورِ ليعتنقَ الأجواءَ .
لينقرَ هذا الذهبَ المتدلي
من شجرِ الليلِ
مناقيدَ نجوم ..
ليفرَّ إلى مملكةَ الموتِ
وفي نظرته الميلادُ !

مع الدكتور

عبد السلام العجيلي

مقابلة أجراها : محيي الدين صبحي

* البعض يرون في قصصكم ، قصصاً قصيرة ، والبعض يرون في انتاجكم رواية ، على اعتبار أنكم تكتبون رواية من النوع المتوسط الطول ، فهل قصدتم الى كتابة رواية ، أم الى كتابة قصة ؟ ..

★ ★ أنا على ما أعتقد ، وعلى ما أقدر ، كاتب قصة بالفعل ، وكاتب رواية أو روائي بالقوة ، أو على الأقل بالنية .

فأنا كاتب القصة بالفعل ، لأن لي ثماني مجموعات قصصية تحتوي كلها قصصاً قصيرة ، أو مايدعى بهذه القصص القصيرة .

وأنا كاتب رواية بالفعل أو بالنية — عفواً — كاتب رواية بالقوة أو بالنية لأنني في الواقع ، أحب ، وأتمنى ، وأنوي دوماً أن أكتب رواية طويلة ، فتحول الظروف ، لا الرغبة ، بيني وبين انتاج الرواية الطويلة فأهرب منها ، أو أتخلص ، أو أسلك طريقة كتابة القصة القصيرة التي عرفت بها ، وهي ماسميته : القصة القصيرة الطويلة .

لي روايتان فقط كبيرتان ، واحدة منها لاتزال تحت الطبع ، ولكن في كل قصة قصيرة من قصصي بذرة لرواية كبيرة ، وقد جربت في احدى المرات أن أحوّل احدى قصصي الى رواية ، جربتها بظروف خاصة ، وهي قصة « النهر سلطــان » فتحولت الى رواية أو الى عمل اذاعي سينمائي فيها كل عناصر الرواية ، ولم تتخلف عن أي عمل روائي ثان ، وكلما أكتب قصة ، أجد نفسي مقصوراً على الاختصار والتلخيص ، لضيق وقتي ، ولظروفي الخاصة ، وإنما لو ترك لي الأمر ، لتطورت هذه القصة القصيرة الى رواية كبيرة ، وأنا أرى الفرق بين القصة القصيرة التي أكتبها ، وبين الرواية التي أحب كتابتها ، أرى في الاختزال والاقتصار على وقت معين ضيق نوعاً ما ، وعلى عدد من الشخصيات محددة ، وفي كثير من الأحيان أعجز عن اختصار الوقت ، فلا تجـد في قصتي القصيرة ، الفترة الزمنية القصيرة ، التي تجري فيها القصص القصيرة الأخرى .

أضطر أن أرجع الى أزمان متقدمة ، أو الى أزمان ثالية على لسان الراوي أو الرواة ، حتى أتهرب أو أتخلص من فكرة الزمن المحدود في القصة القصيرة .

لهذا تجد مثلاً في قصتي « النهر سلطان » الحادث الرئيسي يجري في زمن محدد ، ولكنه يرجع الى عشر سنين سابقة ، يوم غرق الطفل الذي فرح أبوه ، أو رضيت نفس أبيه لما روى أن سداً على نهر الفرات يقوم . فهورأى نوعاً من الثأر ، أو من السيطرة على النهر ، وفيها نوع من الانتقام أو التشفي من نهر غلبه قبل عشر سنين ، هذه قصة قصيرة ، فيها نوع من الضعف من ناحية الانشاء لأن القصة القصيرة في العادة تكون قـد جرت في فترة قصيرة من الزمن ، محـدودة أولها وآخرها .

أنا أعجز في كثير من الأحيان ، أن أضع القصة دوماً في اطار صغيرمن الزمن، أعود دائماً الى أزمان ماضية ، فقصة « سالم » مثلاً ، فيها مراوحة بين حاضر البطل في « استوكهولم » وبين ماضيه وماضي آبائه فيما قبل . فهنا بذرة لرواية طويلة ، لايحول بيني وبين كتابتها غير الظروف المعينة التي تختص بي .

الرواية تحتاج في كتابتها الى زمن طويل . وتحتاج في هـذا الزمن الطويل الى نفسية متساوقة متناسقة أستطيع أن أظـل فيها مستمراً في كتابة عمل واحـد . ولكن ظروفي الخاصة تمنعني من هذا . فأنا مشغول بالأسفار ، ومشغول أحياناً بمشاكل عملية مثلاً تنتزعني من جو النفسية المتساوقة المتناسقة فتراني أعمد الى وضع الفكرة التي أريدها في قصةقصيرة ، تتراوح مابين الرواية وما بين القصة القصيرة المحددة بالاسم.

لذا كما قلت لك ، ألخص هذا القول بأنني كاتب رواية بالقـوة وبالنية وكاتب قصة بالفعل .

★ ما هما الروايتان اللتان تعتبرهما كاملتين ؟

★ ★ الرواية الأولى ، رواية « باعة بين الدموع » وهـذه الرواية كتبت في ظروف خاصة كنت أعتبرها منقصة لقدر الرواية . ولكنني حين أعود إلى الأثر الفني الذي كتبته ، أجدني راضياً . على اعتبار أنه ليس في الامكان أفضل مما كان .

وأنا راض عنها بالقدر الذي يرضى فيه كاتب عما يكتبه ، خصوصاً اذا كان مدققاً ، ناقداً لنفسه .

الرواية الثانيـة هي رواية « قلوب على الأسلاك » وهي قيـد الطبع ، وهذه في الواقع قد أخذت وقتي فيها ، وكتبتها ، ولكنني وجدتني مندفعاً في الكتابة ، ووجدتني غير قادر على أن أضع فيهـا كل ما أريد ، أن أقول كل ما أريد قوله في هـذه الرواية بالرغم من أنني قد أخذت وقتي في كتابتهـا ، فقد وجدت أن الوقت ينقضي ، وألزمت نفسي أن أقف فيها عند حد، وأن لا أستمر فيها مدة طويلة. هاتان هما الروايتان المتكاملتان.

وهناك عندي في الحقيقـة مشاريع لروايات كثيرة . بعضها بدأتها ، وكتبت منها عشرات الصفحات ، بدأت رواية مثلاً عنوانها « المجاهدون » تتحدث عن تجربتي الشخصية في فلسطين مع جيش الانقاذ ، كتبت منها عشرات الصفحات ، وكتبت رواية

ثانية اسميتها إسما مؤقتاً « مدير الناحية » تتحدث عن الاوضاع في بلادنا ، الاجتماعية ، والسياسية ، والنفسية في منطقة الريف السوري الشمالي ، ولم أتمها .

وكتبت رواية أيضاً اسمها « ألوان الحب الثلاثة » وكتبت منها ما يعادل ٧٠ — ٨٠ صفحة وتوقفت ، لأن الظروف التي كتبت فيها انتهت ، وحاولت أن أتممها فلم أقدر .

عندي الآن مشروع رواية ، انهيت منها بعض الصفحات ، لكن الذي ينقصني هو الجو المتسع ، المتناسق ، الذي تكون فيه حالتي النفسية مساعدة والذي أملك فيه الوقت الكافي للكتابة . وهذا ينقصني ، فتراني أضع فكرة الرواية في قصة أختصرها ، لأن كتابة القصة تحتاج بالأكثر إلى خمسة عشر يوماً ما بين كتابة ، « وتبييض » وتعديل ، بينما كتابة الرواية تحتاج على الأقل لسنة ، فهذا موقفي من نتاجي الأدبي فيما يتعلق بالقصة والرواية .

★ هنالك رواية أظن أنكم أهملتموها ، هي « قناديل اشبيلية » ، رواية شفافة ، وجميلة ، ومحلقة ، وفيها قسم كبير من الابتكار الأدبي بحيث أن الأسلوب مندمج تمام الاندماج ، ويلعب دوراً ، لادوراً اخبارياً ، إنما دوراً تشكيلياً في أداء الرواية ، فلا أدري ماهي نظرتكم اليها الآن بعد مرور حوالي ٢٠ سنة على صدورها .

★ ★ نعم حوالي ٢٠ سنة ، فعام ١٩٥٦ ظهرت في كتاب ، ولكنها كانت قد نشرت في مجلة « الاديب » قبل ذلك بسنين ، وهي من وحي زيارتي الاولى لاسبانيا في عام ١٩٥١ ، وفيها ، كما في كل قصصي ، بذرة روائية ، وفي الواقع أن « قناديل اشبيلية » مازلت معجباً بها ، ويزيدني إعجاباً رأي الآخرين فيها ، فلا انكر بأنني اتردد بين الاعجاب بالاثر الادبي الذي انتجه ، وبين الاستهجان به ، وتراني اتبع كل من يقول برأي ، فإذا انتقدها اخواني ، فاني انتقدها وإذا رضوا عنها ، اراني رضيت عنها . ولكن راض عن « قناديل اشبيلية » لانني وجدت أن الراضين اكثر من الناقمين . ولا ازال اذكر أن « مارون عبود » كتب مرة يقول « بأن من يريد أن يرى إشبيلية ، فليفعل كما فعلت . يقرأ قناديل اشبيلية وينام . سيراها في نومه » .

واعتقـد ان قصصاً كثيرة لي تحمل نفس الطابع ، الطابع الروائي . واتمنى لو ملكت الوقت لكتابة بعض القصص روايات .

الاحظ شيئاً فيا يتعلق بقصصي . والفرق بينها وبين الرواية . فكما قلت القصة تضطرني الى ان اجتز وأن احس . وهذا يتعبني كثيراً. بينا في تجربتي الروائية ، اجدني منسرحاً ، منشرحاً ، اكتب ولا اجد ما يوقفني .

فالرواية تتناول قطاعات ، أو بالأحرى قطاعاً من الحياة ، أضع فيه كل ما في هذا القطاع من نشاطات . مثلاً ، في رواية « باحة بين الدوح » تعرضت لفترة زمنية معينة ، رسمت فيها الحياة في دمشق في تلك الفترة بنظر شاب قادم من الريف ، الحياة بكافة ألوانها ، اللون السياسي ، اللون العاطفي ، اللون الاجتماعي ، حتى اللون « الميتـافيزيقي » أو اللون السحري ، وهـذا لا يوجد مثلاً في القصص القصيرة ، ففي القصة القصيرة أضطر لأن أركز على لون واحد . لون غيبي مثلاً ، أو لون علمي ، أو مقارنة مثلاً بين الغيب والعلم كما حدث في قصة « الحب والأبعاد » هناك مزيج من الغيبيات والرياضيات فأقتصر على ناحية معينة . أما في الرواية فأضع فيها كل شيء .

وقناديل اشبيلية فيها اللون السحري ، وبنفس الوقت القومي ، يعني قومي سحري ، فأعجز مثلا الواقع أن أصل الواقع الذي يريده لي القومي بالواقع ، بالعمل ، فألجأ الى نوع من الغيبية ، بالرجوع الى الماضي ، والتمثل بالماضي ، فهذا الحلم المثالي ، فاقتصرت فيه على هذه الناحية ، ولو قدر لي أن أكتب « قناديل اشبيلية » كرواية ، لاستفضت في هذه الناحية كثيراً ، وأدخلت معها أشياء كثيرة من ناحية ثانية .

« قناديل اشبيلية » ، وغيرها ، « الشباك » مثلاً ، « سالم » مثلاً ، « الحب والأبعاد » « ساحة الملازم » كلها فيها بذرة للرواية ، لكن ماحال بيني وبين كتابتهـا كرواية ، هو الظروف ، الظروف وضيق الوقت .

★ البعد القومي ظاهر في ما كتبته ، ليس فقط من ناحية الشخصيات ليس من حيث كونهم « بدو » أو من حيث كونهم « عرباً » ، أو من حيث أن الجو عربي في إشبيليا ، بل ان تكنيك الرواية يوحي بتقنية عربية معينة ، وأعتقد أن جزءاً كبيراً من أصالة هذه الكتابات التي أنتجتموها بين الخمسين والستين ،

يعود الى استغراقها في هذه التقنية العربية ، طريقة السرد بحسب العقل العربي . ولا بد أن هـذا يعود الى تأثير « ألف ليلة وليلة » والى تأثير عشرات القصص التي سمعتموها في صباكم ويفاعتكم ، والى قصد معين ترتاحون اليه في التقنية أيضاً . هل ترون ذلك ؟ .

★ ★ كجواب على هذا السؤال ، أسمح لنفسي أن أروي شيئاً يعتبر تبجحاً أو غروراً . في عام ١٩٥٦ قدم الى هذا البلد ، الى دمشق ، مستشرق كبير معروف في الاوساط الاستشراقية ، الالمانية بصورة خاصة ، والعالمية بصورة عامة ، هو البروفسور « هنسبير » . بلغني عنه كلام ، أنه يقول بأن فلاناً ، يعنيني ، في مقدمة القصاصين والروائيين الذين يكتبون بكافة لغات الشرق الاوسط في هذه الايام . ذلك لانه رئيس دائرة الالسن الشرقية في جامعة « ايرلنغن » في ذلك الوقت ، وهو يحسن ويدرس بالفارسية ، والعبرية ، والتركية ، والعربية .

وكان يريد أن يزورني ، فأبلغته بأني قادم الى دمشق ، ورأيته ، ومن حديث الى حديث ، قلت له بلغني عنـك هذا الكلام ، وأنا استغربه . قال لمـاذا ؟ قلت لأن لدينا قصاصين كباراً في العالم العربي ، لا أعرفهم في اللغات الشرقية الأخرى ، لكن في اللغـة العربيـة أنا أجلهم ، وأعترف لهم بالأسبقية والقدم ، قال لي من ؟ ... سميت له كـبار القصاصين الذين أعتقد حقـاً أنهم كتاب كبار ، وأنني لا أقاس بجانبهم ، سميت له على ما أذكر ، توفيق الحكيم الذي أعترف بأستاذيته ، ومهما قال الآخرون فلا أجدني مقارباً له . ونجيب محفوظ وآخرين ، ابتسم هذا الرجل وقال : اذا ترجمنا لهؤلاء الذين تسميهم ، نجد أن نتاجهم مثل نتاجنا أو من أوساط ما عندنا ، عندنا كتاب كثيرون من هـذا النوع ، وانما تجد الأسماء عربية في البلدان والاشخاص ، ولكن الاحاسيس ، والمواقف ، وطريقة المعاناة مثل ما في عند أوساط كتابنا ، أما أنت فميزتك أنك عربي في التفكير ، والأداة ، والأصالة ، بالطبع قلت لك أن هـذا الكلام جرى عام ١٩٥٦ . ورغم إعجاب هـذا الرجل بي ، فاني لم أصدق كل الصدق ، هو صادق فيما يقول ، لكن لم أوافقه في الواقع .

وهذا المستشرق ، وهو الآن رئيس دائرة الاستشراق في جامعـة « ميلبيرن » في أوستراليا ، من المعجبين جداً بما أكتب ، وتلامذته كلهم يقدمون اطروحاتهم عني ، وفي الخارج يقوم لي بدعاية ، لا أجدني مستحقاً لها .

فحتى سألني سؤال مما ذكرته أنت ، هو عن مصادر ثقافتي ، فمصادر ثقافتي هي في الحقيقة مصادر عربية بحتة ، سواء كانت ثقافة مقروءة ومدونة ، أو ثقافة حياتية ، إجتماعية . فأنا ابن بادية عربية ، ومحيط عربي ودعك عن الاصل العربي الذي هو في الواقع يأتي من ناحية ربما كانت ، وأنا أينما ذهبت ، اكتشف هذا من نفسي ، إذا ذهبت الى اليابان أو الى الصين ، أو الى أميركا الجنوبية ، لا أجدني أفكر إلا كعربي ، طريقة تفكيري دوماً تجرني الى أهلي ، أينما كان ، إذا ركبت سيارة غصباً عني اجدني أفكر بأنه ماذا يقول الناس عني في البلدة التي أعيش فيها . وأؤكد لك بأنني لم انقل في سيارتي فتاة من فتيات « الاوتوستوب » وتحذراً من ان يقال شيء ، إلا في مرات نادرة ألجأتني الظروف الانسانية الى هذا ، فتظل دوماً تفكيري – وربما كان هذا علامة من علامات التخلف الفكري – لكن أقول لك ليس اكثر . وهذا بالطبع ينعكس ، ولابد أن تظهر آثاره في عملي الادبي ، كتب اناس كثيرون عن باريس ، وعن السويد مثلاً ، ولكن لم يكتب أحد كما كتب مثلاً عن سالم ، يصف الانسان ربما بنات السويد ومغامراته العاطفية معين ، لكن ان يظل يقارن في كل لحظة من اللحظات مابين ما عمله جده وما عمله هو ، هذه جبل المقارنة (هذا هو النزول الميتافيزيقي العرقي الذي يطبع كون المرء منتمياً الى عرق وحضارة معينين. مقاطعة القول للأستاذ محي الدين صبحي) » . . (يتابع الدكتور عجيلي) :

وهذا على ما رأيته من بعض النقاد منقصة لي أو مجال نقد ، وأنا بالطبع لا يهمني لانني لا أستطيع أن أغير طبيعتي ، يعني :

والشيخ لا يترك عاداته حتى يوارى في مزار مثله

★ على حلاوة ما تعرض من أحاسيس العربي في مواجهة الاقوام الاخرى ، منطلقاً من منظور قومي أو عرقي، إنما هناك ناحية تلفت النظر ، وهي فقدان الصدام بين المنظور العربي الاسلامي ، والمنظور الاوربي ، هذا الصدام الذي نجده أحياناً مدمراً لدى توفيق الحكيم ، نجده أحياناً عابثاً في رواية الدكتور سهيل إدريس مثلاً «الحي اللاتيني» ، هناك تساوق أو تعايش في رواياتك ، البطل يتصرف بشكل ويستبصر ويحلي ويشعر بشكل آخر ، يعني ليس هناك مأساة

باللقاء العرقي ، يبدو أن المأساة تكون في الصدام الحضاري ، فهل هذه الملاحظة واردة في نظركم ؟...

★ ★ هذا صحيح ، الواقع أنني على تعلقي بقوميتي ، وبحبي لقومي ، لست شريراً . أنا محب للانسانية ، واعتبر نفسي كعربي ، جزءاً من الانسانية ، فليس لي مآخذ عرقية ، ليس لي التعصب الشريري ضد الناس ، أحب قومي لأنني منهم ، وأحب الآخرين لأنني منهم كذلك ، أنا انسان ، ففي غالب الاحيان يكون هناك تآلف ، وتساوق . وليس لدي أو لدى أبطالي حقد ، حتى حين تحل بهم مصائب ، لا تجد هناك نقمة ، يعني أنا كتبت كما تعرف قصصاً كثيرة عن صدامنا أو مأساتنا الفلسطينية ، ولكن لا تجد فيها حقد حتى على العدو ، قل أن تجدني أذكر اسم العربي أو اسم الاسرائيلي وإنما أجد انساناً مغلوباً على حقه ، يريد أن يأخذ حقه ، وأؤكد لك بأننا لو لم نكن أصحاب حق لما كنت مع قومي .

وتعصبي ، أو حماسي ، أو الدفاعي لقضيتي القومية ، ليس مصدرها بأنني أنا من هؤلاء ويجب أن تسود العالم فرضاً ، وإنما أنا من هؤلاء الذين لا يجب أن يضيع لهم حق .

وهذا الذي يجعلني في كتاباتي مبتعداً عما يسمى حقد ، ليس على أبناء قومي فقط ، على الآخرين أيضاً ، أعطونا حقنا ، ولا نريد منكم الا كل خير ، وهذا الواقع ، وهذه هي العبقرية العربية في كل العصور ، العرب لم يعتدوا على انسان ، وان الذي أقوله دائماً ، أن أحسن الناس معاملة لهؤلاء الاخصام الذين هم اليهود ، تلقوا منهم أسوأ الردود لماذا ؟.. ليس لقوة العدو . لكن لضعفنا نحن ، يجب أن لا نستسلم لهذا الضعف . اذا استسلمنا له فنحن لسنا من هذه الأمة ، ونستحق ما يصيبنا ، وهذا ما أقوله دوماً ، بأنني لا ألوم الآخرين . لا أريد أن ألقي الذنب على الآخرين ، وأتخلص من ذنبي أنا ، فقبل كل شيء يجب أن أداوي تقصيري ، يجب أن أعالجه ، يجب أن أتخلص منه ، وترى الآخرين يسلمون لك في ذلك الوقت .

★ اذاً من هذه الناحية ، الذين يهاجمون النزوع القومي في رواياتكم ، هم اشخاص مغرضون ، انما هناك ناحية اخرى تلقى بعض الهجوم أحياناً وهي ناحية

النزوع الطبقي ، أنا أرى بمقدار فهمي لمفهوم التقدمية أن انتاجكم يبشر دائماً بمستقبل أفضل ، يبشر بانسان أكثر ثباتاً على الحق ، يبشر بشخصية عربية اكثر انفتاحاً، واطلاعاً ، وسيطرة على الطبيعة وعلى المصير ، مثلاً لنأخذ قصة « النهر سلطان » أعتقد أن هـذه الرواية لو كتبت في الـ !؟..؟ لحققت أقصى مايطمح اليـه كل المنظرين الـ ..؟!!.. من حيث تمجيد التصنيع ، وتمجيد سيطرة الانسان على الطبيعة كخطوة في سبيل سيطرته على مصيره القومي .

ومع ذلك فان هـذه النواحي في نتاجكم ، لم تدرس ، ولم تبرز بالشكل الكافي ، هل يعود هذا الى خفائها ضمن منظورات اخرى في كتاباتكم ؟.. أم يعود الى موقف معين من بعض النقاد الشبان ؟؟..

★ ★ أنا أشكر لك بالطبع هذا التقدير للنظرة التقدمية الصحيحة فيما أكتب ، وهذا ما أعتقده في نفسي ، فانا رغم مأساوية كثير من القصص التي أكتبها أعتبر نفسي كاتبا متفائلا .

المأساة ليست في الموت ، لأن الموت شيء مقدر ، وليست في الهزيمة المؤقتة اذا لم توصل الى اليأس ، لأن ما من انسان ، وما من امة الا اصيبت بالفشل أو الهزيمة في يوم ما . ولكن المأساة في أن يدركه اليأس ، وأن يتحلل من الحوافز التي ساقتـه الى المعركة . فاذا كان الانسان فرضاً دخل المعركة باسم القومية ، ثم خسر المعركة المؤقتة، فليس العلاج أن يتخلص من القومية ، العلاج بأن يبحث عن السبب الحقيقي الذي دعاه الى الخسارة .

فالقومية في حد ذاتها قيمة حسنة ، بعض الناس مثلا يجدون أن ظروفا معينة أدت الى خسارة ، فيقولون بأن الناس الذين خاضوا المعركة الخاسرة هم ليسوا اكفـاء للحياة صار عندهم نظرة عن النقائص التي أدت الى الخسارة فأبطالي كثيراً ما يموتون، لكنهم يموتون غير نادمين ، مدركين بأنهم أعطوا كل ما عندهم ، وضربوا مثـل للجيل الذي سيـأتي ، ويحمل المشعل ، ويحارب حتى يستخلص حقه ، فمثلا لي قصة « كفن حمود » ، قتل حمود بطل هذه القصة في معركة الشجرة ، ولكن أمه العجوز الفانية لم

تيأس .. مات ابنها ، ولكنهـا لم تيأس ، كانت تتساءل من الذي سيحمل بدل حمود المشعل أو البندقية أو السكين حتى يحارب ويسترد الارض التي فقد فيها حمود .

فالذي يبدو من القصة كنظرة ، قصة مأساوية يائسة ، امرأة عجوز فقدت ابنها ، قصة باكية ، لا ، انها ليست قصة باكية ، الأم بكت ، ولكنهـا كانت تنظر ، تتجـاوز الوقت الحاضر ، وكذلك الأمر مثلاً في قصة « بنادق في لواء الجليل » مات أحد الأبطال وهو ضابط مثلاً ، لكن كان يقول أنني أموت هنا خيراً من أن أعود فاشلاً ، يضرب بهذا مثلاً للجيل القادم .

في قصة «النهر سلطان» في مأساته ترى النهر الذي ابتلع الولد الصبي ابن المدينة ، كان يمكن للاب أن يقضي أيامه باكياً أو أن يموت حزناً ولكنه لما رأى هؤلاء الذين جاءوا ليقوموا ببناء السد ، وفهم منهم بأنهم لايريدون أن يقضوا على النهر ، لأنه في مفهومه وفي تقديره بأنه اذا أرادوا أن يقوموا بالقضاء على النهر ، كطاغية ، فانهم يكونون مقصرين ، أو عاجزين لانهم لايستطيعون ذلك ، ولكن عندما فهم منهم بأنهم سيقومون بترويض النهر وليس بالقضاء عليه ، يعني لما قالوا سنقضي على الفرات . قال لهم الفرات سلطان ليس لكم القدرة عليه ، قالوا لا ، نحن لانريد أن نقضي عليه ، نريد أن نروضه . أن نجعله خيراً بدلاً من أن يكون شراً . هناك رضي ، وقرت عينه ، فنظرته التقدمية اذا أردت أن اسميها تقدمية هي النظرة التقدمية الصحيحة ، ليس التقدم بالقضاء على العدو . واننا كما نعرف ، مامن شعب سيء . ان التقدمية في أن تحول نظرة هذا الشعب - أو حكام هذا الشعب ، وتبين لهم بأي طريق خاطىء هم سالكون .

الشعب العدو حتى . فمثلاً ، لايوجد في أي يوم أن « الصيني » يهاجم الشعب الامريكي . انما يهـاجم الحكام المتسلطين على الشعب الامريكي . وكذلك أنا فيما أرى ، وفيما أقدر ، وفيما أكتب . أكون دوماً متفائلاً . ربما أنظر بنظرة قاتمة للظروف الحاضرة . لكنني لا أنظر الى المستقبـل نظرة قاتمة . انما اكتب وأعمل دائماً الى أن أكشف الستار عن الظروف التي أدت الى الخسارة . أو الهزيمـة . أو الموت حتى آخـذ منها عبرة ومثلاً لتقدم الانسان .

هناك توجد نقطة واحدة ، تؤخذ علي دوماً ، وهي تمسكي بنوع من الليبراليـة . أنا أؤمن بالحرية ، وأؤمن بالحرية لاكشيء مستجلب ، إنما أؤمن بها لانها طبع من طبـاع العرب . لايقبل ضياعها العربي . وليس معنى هذا أن تكون هناك فوضى . انما يجبان

تكون هناك حرية وكرامة للفرد . لذا فان اصراري على الحرية ثم على الكرامة بصورة خاصة يفسر بنوع من معاداة لبعض النظم او مثير لبعض النظم الموجهة . وهـذا ليس صحيحاً . انا اريد التوجيه لكل مواطن . ولكن في حدود الكرامة . وجه أخاك مع المحافظة على كرامته . فداغاً يؤخذ علي هذا . بأنني لا أطبل ، ولا أزمر للنظم ، لبعض النظم . فأنا رجل رأيت الكفاية من المطبلين والمزمرين ، وليسوا بحاجة إلي . فأنا أكتب فيما لايطبل فيه ، ولا يزمر .

كتبت قصة مثلاً « الجدب للطوفان » اخذ علي بعضهم ، أنني اعطيت للحيوانات قيمة كبيرة ، عن الفلاح . وعن الراعي . وهذه حقيقة واقعة . انا اعتقـد انني اصف قومي في هذه القصة . واصف الفلاحين الحقيقيـين . واصف العمال الحقيقيين . واصف الرعاة الحقيقيين الذين انا عائش بينهم . انا اعرفهم معرفة شخصية . حين يعرفني الناس من خلال المناشير ، والكتب ، والدعايات انا اعيش معهم . وما ارويه ، ارويه عنهم ، وحتى عشت حياتهم ايضاً . واختلف عن غيرهم بأنني لست اكتب من وراء منضـدة عن اشياء متخيلة .

في يوم من الايام ، كتب عني بأنني اعيش في برج عاجي . فقلت لهم تعالوا وانظروا في اي برج عاجي انا اعيش ، انا عائش في برج من الوحل ، كانت بلدتي ، وكنت اغوص بها في الطين حتى وقت قريب ، بينما غيري يكتب عن مشاكل الناس ، وهو جالس مثلاً وراء مروحة أو مدفأة . وكنت أكتب عنهم ، وأدعو الى تغيير حالهم ، اذكر أن احد الحكام قال للمحافظ الذي جاء ، قال له تذهب الى الرقة . وتتبع عبد السلام العجيلي « جزمته » لانه كنت اكتب في بعض الصحف . أو أوحي بالكتابة بأن عبد السلام العجيلي عنـده مصنع للجزم حتى يستطيع ان يخوض الوحل في الرقة فهـذه طريقة من طرق عملي الكتابية ، فهذا الذي اقوله انا عن التقدمية . انا متفائل رغم مأساوية أبطالي ، لان أبطالي حين يلاقون الموت ، أو حين يلاقون الهزيمة ، لايلاقونها يائسين ومستسلمين ، فيهم دوماً كبرياء المنتصر ، بأنه لم تفته وظيفته . اذا مات . فهو لم يمت عبثـاً . لكن بعد أن قام بواجبه أو بعد أن أعطى أمثولة لمن يأتي بعده ، اليأس من طباع ابطالي ، أتفاءل من هـذه الناحية . أما ان يكون هناك يائسون ، مهزومون ، فليست الهزيمة الاخيرة ، وانما هزيمة في معركة . والمعركة ليست كل الحرب .

★ هناك ناحية تلفت النظر ، وهو أن النمط الأدبي الذي اختطه انتاجكم لم يجد متابعين ، مع أنه جدير بالتقليد أو المحاكاة ، فبماذا تعللون هذه الناحية ؟..

★ ★ هـذا صحيح ، وإدراكك كناقد كبير لهذا الموضوع صحيح ، وأنا راض عنه . هناك عوامل كثيرة لتشبثي بالطريقة التي اكتب بها ، وقبل كل شيء ، كثيراً ما يقال عني انني رائـد من رواد القصة . فأقول لهم هذا ليس مطابقاً للواقع فالرائد هو الذي يفتح طريقاً لمن يأتي بعده ، وأنا في الواقـع لم افتح طريقاً إلا لنفسي ، العوامل الكثيرة التي تسبب تفرغي في طريقي هو طراز حياتي سواء كان في التكوين والبنية أو في طراز المعيشة .

أنا أديب هاوي ، أكاد أبتعد عن صفة الأدب حينما ينسب إلي ، أعمل عمل الطبيب وأجـد في الأدب ملهـاة ، وإن آخذني بعضهم على هذا التعبير . ولكنها ملهاة في نفس الوقت جادة ، بمعنى انني مع إنتاجي فيما في الزمن الذي يلهو به الآخرون فأنا أنتج فيما يجد ، واتقـان ، واضع فيما كل نفسي أكاد اقول التي اضع فيها أكثر ممـا اضع في عملي الذي اعيش منه وهو العمل الطبي ، وأنا اعتبر الادب كما اعتبر الطب نفسه . او اعتبره من المشاركات السياسية او المشاركات الاجتماعية الاخرى ، اعتبر كل هذه ، واعتبر الادب بينها نوعاً من التعبير ، فلي افكاري ، ولي احساساتي . وانا اعبر في سلوكي في الحيـاة ، وفي كتاباتي ، وبممارستي الطبية ، اعبر عن هذه الاحساسات ، وعن هذه الافكار .

ولا اعتقد ان غيري ينظر إلى الادب بهـذا المنظار . فالادب عنـدهم ليس إلا طريقاً للشهرة . او طريقاً للعيش . او مطلباً للمجد . واما التعبير او اداة الهام فني . ولا اظن احداً ينظر الى الادب كنظرتي اليـه . ثم ان ظروفي الحياتية نفسها تختلف عن غيري فأنا اسافر كثيراً . ولي هوايات او ميول هي الكثيرة في عالم الثقافة . احب العـلم ، وكنت معدوداً بين اصحاب الموهبـة العلميـة والرياضية ايام دراسـتي في المدارس الثانوية مثل عدي موهوباً من الناحية الادبيـة . ولي تفكيري الخاص كابن بادية ، عاش في المدن ولم تستجلبه او تستخلط على لبه . بل عاد الى البادية او الى الريف ، ورفض او اعتذر عن قبول كل ما يقربـه الى حياة المدن المترفـة ، وآثر الصعوبـة ، والطريق الضيق في العمل بالحياة ، بين ابناء جيلي الذين درسوا ما درست . وحصلوا

على النتائج العلميـة وعلى النجاح مثلي . ليس لي قريب في بلدتي . كلا . فكل من حصل على العلم مثلي او اقل مني . هجر البلدة الى بلدة أخرى او الى وظيفـة . اما انا فكنت اطوّف مـا اطوّف ، ثم آوي الى بيتي . لا اقول كما قال الشاعر : قاعدته لكاعي . ولكن اعود الى بلدتي على ما فيها من شظف في العيش ، وجفاء في طباع الناس ، وصعوبة في الحياة .

فهذا قل أن تجده عند كتاب آخرين ، أنت تعرف مثلي أن العاصمة قرضاً تعج بأبناء القرى الذين ما أن تفتح لهم صفحات جريدة أو مجلة الا ويحملون فراشهم ولحافهم، ويأتون ملتجئين ، أو منتسبين الى وظيفة او الى عمل ، او ذاهبين في بعثـة . فـيما قل او نادراً ، او يكاد يكون من المحال، ان تجد انساناً ، له مؤهلاتي ، وامكانياتي ، من عاد الى بلده ، وأصر على البقاء فيها .

هذه بالطبع ، لا اقول انها فضيلة لي ، ولكنها صفة من صفات العيش ، او صفات التركيب البنيوي لي لا بد أن تنعكس على أدبي ، فمثلما قل مثالي في أسلوب الحيـاة ، أظن أن مثالي في الأسلوب الأدبي قليل .

يقول المتنبي :

تقول وما في الناس مثلك عاشق جدي مثل من أحببته ، تجدي مثلي

وهو يعني في هذا جمال محبوبته ، واسمحوا لي أن استشهد في هذا البيت ، وانا لا اصف ما احبه بالجمال ، بل بالجفاء ، وبشقاء الظروف ، فأقول لك ، اذا وجدت من يعشق ومن يهيم بأنواع الحياة الجافية مثلي . اذا وجدت محبوباً بجفاء الحياة التي أحبها في البلد التي اعمل فيهـا والتي انتسب اليها ، فانك قادر ان تجد كاتباً او قاصاً مثلي في الأسلوب او في الطريقة ، ومع ذلك فلا تظنني آسفاً على ان لا يكون لي تبعاً في الطريقة او ان لا يكون لي تلاميذ، او مقلدين ، فأنا لا احب التقليد لا انا ولا من يقلدني ، او يقلد غيري ، وكثيراً ما احتج حين أشبه ببعض الكتاب الغربيين بصورة خاصة ، ولا سيما اولئك الكتاب الأطباء . ففي مرات كثيرة كتب بأن فلاناً « يعنيني » هو سومرست موم العرب ، أو تشيكوف القصة العربية ، اومن يقول هذا يظن بأنه يرضيني ، فأجيبه بأن هذا لا يرضيني، لا ترفعاً ، ولكنني لا اريد ان اكون الا أنا ، عبدالسلام العجيلي ، لا فلاناً ولا فلاناً ، ربما كنت اقل منهم ، ولكنني اريد لي صفتي الخاصة .

★ أعتقد أن عدم استمرار مدرسة او اتجـــاه المنظور العربي في القصة والرواية ، المنظور العربي بالمعنى الذي تحدثنا عنه في بداية هذه المقابلة ، من حيث كونه نظرة الى الحياة ، وطريقة في الاداء ، واسلوباً في التعبير ، ان انقطاع هذه الطريقة ، يدين الى حد كبير القصاصين الآخرين بادانـة التقليد او نقص الاصالة إلى حد كبير في نظري ، ذلك أن الفنان يبدأ بتقليد الكتب ، ثم ينتهي الى محاكاة الحياة ، ومعظم الانتاج القائم الآن هو تقليد للكتب والمذاهب ، ولا يصل ـ فيا عدا أمثلة قليلة من بينها انتاج زكريا تامر في رأيي ـ لا يصل إلى محاكاة الحيـاة ، إنمـا هناك صنوف أخرى من الرواية السورية ، هنـاك الصنف الاجتماعي ، وأبرز من يمثله الروائي حنا مينه ، وهناك الصنف الرومانطي ، ويبرز فيه إلى حد كبير فاضل السباعي ، وهناك الاصناف الملتزمة مثل روايات نبيل سليمان وممدوح عدوان ، وعدد من المحاولات الروائية ، فما هو نصيبها من تقديركم ؟؟..

★ ★ الواقع أن كتابتنا للرواية بالشكل الذي نكتبه فيه ، هو نوع من التقليد للادب الغربي ، الذي تطور بدوره عن الأدب القصصي في العصور الوسطى . المستمد من الآداب السابقة ، ومن جملتها الآداب العربية .

غير أن التقليد يجب دوماً أن يقف عند حد . أن لا يُعفّي على الخصائص المميزة للكاتب ، وهي الخصائص المستمدة من بيئته . ومن مقوماته الاجتماعية والقومية .

ان الذي يؤسيني حقاً ، أن أجد أن كتابنا – ولا تنقص بعضهم الموهبة – يعرفون جهدهم في التقليد ، تقليد المذهب السائد ، والمذاهب السائدة وبصورة خاصة في العصر الحاضر ، هي « كالموضة » سريعة الزوال ، سريعة الذهاب ، فأحب لهم أن يقلدوا ، أن يكتبوا الرواية كما قلت . كتابة الرواية هي من جملة التقليد ، لأن الظروف الاجتماعيـة والسياسية والادبية في هذا العصر اقتضت أن تكون الرواية هي اللون السائد من ألوان الادب ، فلا بأس أن نكتب هذا ، لأننا نحن جزء من هذا العالم ، يلحقنا ما يلحقه ، ونعبر عن آرائنا وأفكارنا بالطريقة التي يعبر عنها الآخرون . ولكن أن نكتب الرواية فرضاً « الصرعة » بمجرد أنها نجحت في بلد من البلدان . أن نكتب الرواية « الجنسية » بمجرد

أنها نجحت في بلد من البلدان . أن نكتب القصة الغامضة بمجرد أن كاتباً أوربياً أوامريكياً مثلاً كتب هـذه ، الظروف التفصيلية للكاتب الامريكي أو الانكليزي أو الافرنسي أو الروسي مثلا ليست كظروفنا التفصيلية ، ظروفنا الانسانية العامة هي واحدة ، قضت بأن تكون الرواية سائدة . لكن لم تقض بأن تكون نفس الدقائق في كتابة الرواية في بلادنا هي نفس الظروف لهذا فان ملاحقة كل لاحق دليل على ضعف ثقتنا بأنفسنا . وكما أنها لاتعطينا قيمة ثابتة حقيقية . نبقى دوماً مقلدين . ونعبأ دوماً في الصف الثاني أو الثالث أو الرابع . هذا اذا وجدت الموهبة لدينا . أما اذا لم تكن هناك موهبة فان ما نكتبه ضائع حقاً عند الشرق وعند الغرب . عند الغريب وعند القريب .

ثم ان هناك شيئاً يجب ان نقربه . بأننا رغم العدد العديد من الروايات التي نكتبها، لاتزال في طور الممارسة غير الناضجة . رواية او روايتين لكاتب لايمكن ان تكون تراثاً او واقعاً . يجب ان نؤمن بالكتابة وبالانتاج المستمر . قد يكتب الانسان عشر روايات . تنجح واحدة منها . اما اذا كتبت رواية او روايتين . وبعدين اراد ان يبني مجده على هاتين الروايتين فهو بأمل شططاً . انا لنفسي لم اكتب الرواية إلا بعد ان صدرت لي خمس مجموعات قصصية . كانا نوع من المحاولة الحقيقية او نوع من التمرس بالكتابة فحين كتبت مثلاً « باسمة بين الدموع » كانت لي سوابق عشرين سنة من الكتابة .

بدأت بكتابة قصص في سنة ١٩٣٦ وانا طالب . وكتبت باسمة في عام ١٩٥٨ او عام ١٩٥٧ . اذاً ٢٢ سنة من الكتابـة . لم امل . لم اطرق النجاح . ولم امل من الفشل . فتجـد هناك كتاب كتبوا قصتين او ثلاثة وارادوا ان يكون تراثهم خالداً . هذا ليس بيدهم ولا بيدي انا، ولا بيدك انت كناقد . الزمن سيحكم .

واتباع « الموضات » هذا ادعى إلى الفشل . لأن الموضة سريعة الزوال . الرواية التي اتبعها الفرنسيون أخذت دورها منذ عشرة سنين . واكتسحت من الناحية الدعائية . اكتسحت السوق . ولكنها لم تلبث ان خفت . وتضاءلت . واصبح من ينجـح من الروائيين هم اصحاب الموهبة . الروائيين الجدد . ورغم هذا ومـع ذلك فان الرواية الجديدة لم تحز قبولاً حقيقياً بين القراء . انا قرأت مرة « لآلان روب غرييه » بأنه لايطبع اكثر من ثلاثة آلاف قرضاً وهو أكبر كتاب الرواية .

فارس زرزور :

الروايات الحوارية

عادل أبو شنب

من بين ثمانية مؤلفات(١) اصدر فارس زرزور خمس روايات(٢) ، بينهما

(١) اصدر فارس زرزور خلال حياته الادبية الممتدة من اوائل الخمسينات المؤلفات التالية : « حتى القطرة الاخيرة » و « ٢٤ راكباً ونصف » وهما مجموعتا قصص وكتاب « معارك الحرية في سورية » وهو دراسة وتحليل للثورات . وخمس روايات .

(٢) الروايات الخمس هي : « لن تسقط المدينة » التي نشرها متسلسلة في جريدة « الرأي العام » السورية التي توقفت عن الصدور ، و « حسن جبل » و « اللا اجتماعيون » والحواريتان المشار إليها .

اثنتان حواريتان ، هما « الاشقياء والسادة » و « الحفاة » و « خفي حنين » . واذا كانت الرواية ، كفن قصصي متميز وسائد في العالم ، نادرة في سورية . فان مايسمى بالرواية الحوارية هو اكثر ندرة . ان لم نقل مجهولا(١) .

ماهي الرواية الحوارية ؟

تعتمد الرواية الحوارية . كما يدل اسمها . على الحوار . هي ، بالضبط ، الاقوال التي يرسلها ابطال الرواية في مواقف مرسومة . هي ، بالضبط ايضاً ، النقاش الذي يجريه المؤلف بين الابطال ، لتصعيد المواقف ، دراميا ، بما يخدم الغرض الذي يهدف المؤلف اليه .

هذه هي الخاصية الاولى للرواية الحوارية .

وتعتمد الرواية الحوارية على ابطال ليسوا كأبطال الروايات المألوفين . نماذج ليست بذات ملامح خارجية ظاهرة . شخصيات .. ملامحها تبدو في مخزوناتها الداخلية التي لايمكن استنباطها الا من بين سطور اقوالها .

هذه هي الخاصية الثانية للرواية الحوارية .

وتعتمد الرواية الحوارية على الحذف الصارم للوصف الخارجي المتعارف عليه في جميع انواع الرواية . انها قطاع مسرحي لاترى أبطاله ، وانما تسمعهم ، أو بكلمة أدق ، تقرؤهم .

هذه هي الخاصية الرابعة للرواية الحوارية .

وتتجنب الرواية الحوارية تجسيد الأزمنة والأمكنة ، فهي تلقي بحدث ما ، من خلال العرض الحواري ، دون الاهتمام الجاد بزمانه أو بمكانه ، وهي بذلك تسقط ، ربما عن عمد ، واحداً أو اثنين من خصائص العمل الأدبي الكامل .

هذه هي الخاصية الخامسة للرواية الحوارية .

خمس خصائص . ولنقل إنها خمس مثالب ، تجعل الرواية الحوارية .. شيئاً سيء الهضم في الحياة الادبية ، لأن هذه الرواية تفتقر الى الخصائص الأكثر اهمية التي تجعل

---

(١) فضل الريادة في الرواية الحوارية لجون شتاينبك الاميركي في « افول القمر » و « الوميض » التي ترجمت الى العربية بعنوان « العاقر » ويذكر ان شتاينبك سمى الرواية الحوارية ، الرواية المسرحية .

من عمل فني ما .. رواية . واذا ماحددنا الخاصية الوحيدة التي تقربها من الرواية .. لوجدنا الحوار . وليس غير ذلك ، والحوار ، في المألوف ، جانب من جوانب الرواية ، يجريه المؤلف على ألسنة الابطال ، ان وجد الحاجة ماسة الى ذلك ، لتصعيد الموقف ، أو للمضي في عملية الكشف عن اعماق البطل المتكلم ، او لخدمة غرض ما في السياق القصصي .

في الرواية الحوارية ينهض الحوار بمسؤولية تثقل كاهله ، وتجعله ينوء بحملها ، فهو في الاصل قاصر عن رسم الامتدادات والايحاءات والتصعيدات المطلوبة ، وهو هنا في الرواية الحوارية ، يطمح الى أن يكون بديلا لكل شيء ، من خلاله "رَسمُ" الشخصيات بأعماقها وبأشكالها وبملامحها الخارجية ، ومن خلاله ، تتشابك المواقف ، وتتصعد الدراما ، وبه وحده يجب أن يأخذ السياق شكلا روائياً . المسؤولية أكبر من أن ينهض بها الحوار الذي هو في الاصل جانب من العمل الروائي ، يوجد او لا يوجد بميزان دقيق للغاية . فالإطالة في الحوار دونما مبرر تعني حشواً غير مُجْدٍ ، والنقص فيه دونما مبرر تعني تقصيراً في توظيف هذا الجانب .

والحوار في الرواية الحوارية يريد ، بالضرورة ، أن يكون شكلا فنياً . انه يرفض الاشكال المتعارف عليها ، لأنه يخلق شكله الصارم ، الأخذ والرد الكلامي .. اللذان ينطويان على المضمون في الوقت ذاته .. الامر الذي يخلق عقبة كأداء أمام المؤلف اثناء التناول الفني .
كل هذا .. هل اوقف فارساً عن المضي في محاولته ؟

أصدر فارس زرزور محاولته الاولى « الاشقياء والسادة » (١) ثم اصدر محاولته الثانية ، الحفاة و « خفي حنين » (٢) خلال سنة واحدة ، فكأنه ، بصدورهما متلاحقتين في عام واحد . يريد التأكيد على مضيه في هذا اللون الجديد من الرواية (٣) .

واذا ما أردنا البحث عن المبرر الذي دفع فارساً لركوب هذا المركب الصعب ..

---

(١) صدرت عام ١٩٧١ في ٢٩٦ صفحة من القياس المتوسط ، ويبدو أن المؤلف قد أصدرها على نفقته .

(٢) صدرت عام ١٩٧٢ أيضاً في ٣٠٦ صفحات من القياس المتوسط ، ويبدو أن المؤلف قد أصدرها ، هي أيضاً ، على نفقته .

(٣) لاندري ان كانت رواياته الجديدتان الموعودتان والمدعوتان : « المذنبون » و « لست شيطاناً ولا ملاكاً » ستكونان حواريتين أم لا .

لما وجدنا شيئاً محسوساً . فقصته « الاشقياء والسادة » كما يقول المؤلف نفسه في التقديم لها هي قصة المكافحين والمناضلين الذين « يخضعون دائماً لصنوف متعددة من الاضطهاد . ولعل شر واسوأ هذه الصنوف هو التسمية التي يسمون بها . فاذاعة الارض المحتلة في فلسطين تسمي الفدائيين بـ (المخربين) . وانظمة الحكم الرأسمالية الرجعية تسمى الاحرار بـ «العصاة والمتمردين» والاستعماريون ينعتون المكافحين في سبيل استقلالهم بـ «الاشقياء» فمن هم هؤلاء المخربون والعصاة المتمردون والاشقياء يا ترى ؟ » وقصة « الحفاة و « خفي حنين » كما يقول المؤلف في التقديم لها ايضاً هي قصة « اولئك الحصادين المساكين الذين لا يجمعهم غير الارض التي يحبون عليها ببطون اقدامهم . ولا يربطهم غير رابطة الجوع والحواء . قطيع هائم على وجهه . يحملون صرراً فارغة . واسمالاً . واحزاناً قديمة ومشاكسات دائمة .. و .. واكثر من ذلك يحملون املاً في الحصول على العيش . ولكن حدث مالم يكن في الحسبان » . ان هاتين الحواريتين تفترضان احداثاً متغيرة . ونماذج مختلفة . ومواقف درامية كثيرة . والحوار وحده أعجز من أن ينهض بمسؤولية ذلك كله . وهكذا وقع فارس زرزور في مأزق الشكل الوحيد الصارم الذي اختاره : اعني الحوار ، وفوت على نفسه الفرصة في تقديم عمل روائي متكامل ومثالي .

يستسلم فارس للحوار الشبيه بالحوار المسرحي أو الاذاعي او التلفزيوني منذ الكلمة الأولى في الحواريتين معاً ، فهو ينسب كل قول الى صاحبه ، بنفس الطريقة التي يكتب بها المؤلف المسرحي مسرحية ، بل ويضع في صدر الرواية(١) اسماء أبطالها وأدوارهم ، ويروح ينقل الحوار بين اشخاص كل مقطع روائي ، لينتقل بعد ذلك الى مقطع روائي آخر ، فيبدل من الأشخاص ما يتطلبه المقطع الجديد ، ويروح ، من جديد ، ينقل الحوار كما فعل .. وهو بذلك يضع نفسه والقارىء معه في الاطار الضيق جداً للعمل الفني . انه يفوت الفرصة على نفسه وعلى القارىء للتعرف على الشخصيات من خلال الوصف الخارجي لها ، ومن خلال المونولوجات الداخلية التي تغني الشخصية الروائية في العادة . وتكسوها باللحم الضروري لتعميق صورتها في مخيلة القارىء .

(١) في « الحفاة و خفي حنين » قدم المؤلف أشخاص روايته كما يقدم المسرحي أشخاص مسرحيته ، فكتب اسماء الابطال في احدى الخانات ، وكتب أدوارهم في الخانة الثانية ؛ فعواد هو المتعهد بتوريد الحصادين ، ومنيرة زوجة عبد الرؤوف ، وحسين هو السجين ١ و بدر هو السجين ٢ وهكذا .

ويفوت الفرصة على نفسه وعلى القارىء لمعرفة الجو الذي يتم فيه المشهد الروائي ، لأنه ، بالحوار ، لم يستطع أن يقدم الوصف الخارجي للاماكن وللاشخاص وللحركة وللافكار . وهكذا جانب التوفيق فارساً في اختيار الوسيلة [او الشكل الروائي ، ان صح التعبير] التي تجسد الموضوع الذي انتقاه ليكون مادة روايتيه . وأراني ، حتى اللحظة ، أحاول البحث عن مبرر فني لهذا الاختيار .. دونما جدوى ، الا اذا كانت الروايتان في الأصل عملين مسرحيين او اذاعيين ، لم يكتب لها الخروج الى النور .. فحولت الى عملين أدبيين ، وجازف فارس تلك المجازفة الخطيرة .. فأصدرهما روايتين حواريتين ، على نفقته ، وتحملان اسمه ، وتجعلانه الوحيد الذي يحاول في هذا اللون من الرواية في سورية !

لماذا تبنى فارس هذا اللون الروائي ؟

أقدر أن فارساً يملك ، من حيث المبدأ ، موهبة الحوار ، وأن يجريه على ألسنة أبطاله بسهولة وسلاسة ، لكن هل يكفي ذلك ليكون الحوار وحده .. هو الرواية ؟

قدم شتاينبك في روايتيه المسرحيتين « أفول القمر » و « الوميض » أذكى ما لديه من ملكات ادارة الحوار بين الأبطال ، ومع ذلك لم يستقبل الوسط الادبي محاولته بتقبل ناجز ، لأن الحوار في حالة الرواية الحوارية يتطلب مستوى من النضج .. حتى يكون بديلا صالحاً لكل الخصائص التي تعارف الروائيون والقراء على وجودها في الرواية ، ومع أن فارساً قد ضغط على موهبته الحوارية هذا الضغط .. فان روايتيه الحواريتين لم تكونا في المستوى الذي يجعل منها عملا روائياً جيداً ، في الدرجة الاولى ، وعملا فنياً صحيحاً ، في الدرجة الثانية . أي ان حواره لم يستطع أن ينهض بالمسؤولية المذكورة . ولعل فارساً قد أوقع نفسه في هذا المأزق .. بسبب التسمية التي لا مبرر لها ، فلو أنه حذف كلمة « رواية » من الكلمتين اللتين تصدرتا عمليه المذكورين ، وهما : « رواية حوارية » لجنب نفسه الوقوع في هذا المأزق ؛ ولما صنف العملان على أنها شكل من أشكال الرواية السردية ، وعوملا هذه المعاملة .

وحتى يكون هذا الحكم صحيحاً ، أو موثقاً – كما يقولون – لابد من شواهد . فاذا فتحنا صفحة غير معينة من احدى الروايتين(١) وجدنا الحوار التالي :

فرحة : أأقول لك من خدعني ؟

(١) الصفحة ٧٤ من « الحفاة » خفي حنين » .

مسعود : ليست امك حتماً

فرحة : ولا عمر

مسعود : انه عواد . عواد . أليس عواد(١) ؟

فرحة : نعم . انه هو .

مسعود : أرايتي ؟ ها أنت ذي تعرفين

فرحة : ولكن عواد حين يقول لي اني صغيرة ويجعلني اصدق ذلك فيكون ضد ماتقوله انت .

مسعود : وماذا أقول أنا ؟

فرحة : تدعي انه يطلب إلي الزواج ، أو شرائي كما قلت

مسعود : شراؤك نعم . انها عملية شراء لا أكثر . إن عرضه الزواج منك هو شراؤك . ألا تعرفين ؟

ان هذا النص الذي اختير عفواً . يؤكد على النقاط التي أبرزناها سابقاً ، فليس ثمة وصف خارجي ، وليس ثمة وضوح في الزمان أو المكان ، وليس ثمة دخول الى المخزونات الداخلية للأشخاص أو المواقف ، وليس ثمة حركة . انه الجمود ، وكان من الممكن أن يكون جموداً متحركاً لو تجسد الحوار في مشهد ممثل ، فالمسرح ، رغم أن مادته الأولى هي الحوار ، قادر عن طريق الحضور الانساني على خشبة المسرح أن يعطي المادة الكلامية أبعادها ، لكن ما دام الحوار .. حواراً مقروءاً ، فسيظل القارىء في سجن الكلمات التي هي الشكل الوحيد للرواية الحوارية ، وبقدر ما يكون المؤلف بارعاً في انتقاء كلمات ذات ظلال ومدلولات وايحاءات .. بقدر ما يكون عمله الحواري قادراً على سد النقص ، والنهوض بالمسؤولية المذكورة ، وما احسب أن فارساً ، رغم الشهادة له بسلامة حواره ، قادراً على القيام بهذا العمل . أعني انتقاء الألفاظ الموحية وتركيب الجمل التي تستطيع أن تقوم بدور معجز في ايصال ما يعجز الأخذ والعطاء الحواريات العاديات ، عن حمله ، أي تركيب مشهد كامل في مخيلة القارىء .

وأحسب أن فارساً قد تعمد أن يسجن نفسه في سجن الحوار الروائي عن عمد ،

---

(١) جاءت هكذا في النص ، ويلاحظ أن الحوار عند فارس يتذبذب أحياناً بين التمسك بالسبك العربي الفصيح للجملة ، وبين ملامسة الكلام المحكي والمتداول في زماننا .

وهو ذو باع طويلة في الرواية العادية(١) ، لأن حياته البائسة والاهمال الذي لقيه من النقاد والوسط الأدبي ، والظروف الحياتية المضطربة التي مر بها(٢) قد دفعته الى ركوب هذه المراكب الصعبة ، فهو بذلك يقدم على تحد ومشاكسة للوسط الأدبي ، من جهة ، وهو في نفس الوقت .. يعذّب نفسه بالمزيد من الضغط على امكانياته الأدبية التي لم يكتب لأحد من النقاد – للأسف – أن يسلط الأضواء عليها ، فينصفه ، ويضعه في مكانه اللائق به .

★ ★ ★

أحسبني مضطراً الى الخوض في حديث المضمون الذي أراد فارس أن يقوله في روايتيه ، وهو مضمون لايختلف قط عن المضمون الملتزم الذي قاله ويقوله فارس في كل نتاجه . انه الى جانب الضعفاء ، ضد القمع ، وضد الظلم ، ضد الاقطاع ، وضد الاستعمار انه مع التحرر ، وأكاد أقول مع السلطة الثورية التي تريد تغيير المجتمع من بيئات ذات رواسب الى بيئات اشتراكية .. الخ ، لكن المأخذ على كل هذا أن فارساً مع المطلق لا مع حالة بعينها ، حتى ولو كان السياق الروائي يتحدث عن مجموعة من العمال الحالمين بالحصول على أدنى مستوى من العيش . انه يكافح الجوع .. كحالة عامة ، وهذا قد يكون جيداً ، لكنه لا يكافح جوع هؤلاء كحالة روائية ، وجوعهم فيها أسباب مقررة ومذكورة في الرواية نفسها . وعلى الرغم مني ، وأنا أتحدث عن المضمون ، أراني مضطراً أيضاً الى الانجرار وراء الحديث عن الشكل . فالحوار ، وسيلة المؤلف المختارة في الايصال ، في هاتين الروايتين .. أضر بالمضمون وأفسده ، لأنه جعل المؤلف يلجأ الى المباشرة ، لأن الكلام بلسان الأبطال ، لا يمكن إلا أن يكون مباشراً . ولأنه قطع الطريق على المؤلف لاستخدام الوصف والمونولوجات وغيرهما ، مما يساعد الروائي عادة على اغناء مضمونه

---

(١) نال فارس زرزور عدة جوائز بسبب أعماله الأدبية ، وخصت احدى رواياته الثلاث الأولى بجائزة .

(٢) للاطلاع على شيء من حياة فارس زرزور لابد من العودة الى الحديث الذي أجراه معه محرر مجلة « الموقف الأدبي » التي يصدرها اتحاد الكتاب العرب في عدد حزيران – تموز عام ١٩٧٣ ، وباختصار : فارس كاتب دمشقي ولد والثورة السورية الكبرى مضطرمة في أسرة فقيرة وفي حي دمشقي قديم ، وبعد أن أتم دراسته الثانوية انتسب الى الجيش العربي السوري ثم تركه متقاعداً وتفرغ للكتابة . متزوج وله عدة أولاد.

وخلق الجو المعبر عن هذا المضمون ، الفاتح أمام مخيلة القارىء آفاقاً رحبة لادراك هدف المؤلف .

★ ★ ★

يتبقى لي أن أقول – ولست أقول هذا من باب المجاملة أو رفع العتب – ان فارساً طاقة روائية هامة في حياتنا الأدبية ، ورواياته الثلاث الاولى : « ان تسقط المدينة » و « حسن جبل » و « اللاجتماعيون » .. غنية بدفق هائل من المميزات التي افتقدناها في روايتيه الحواريتين اللتين نحن بصددهما . ان فارساً من أقدر كتابنا على الوصف الخارجي والغوص الى أعماق أبطاله ، ومن اقدر روائيينا على خلق المناخ الذي تعيش فيه احداث الرواية ، وقد تكون هذه القدرة الملحوظة في فارس .. هي التي دفعتني الى الوقوف في وجه محاولته في الرواية الحوارية ، فأنا لاأريد أن نخسر طاقة زخمة .. في أعمال روائية لاتشكل وسائلها وموادها – أصلاً – تربة صالحة لرواية ، والخير لفارس زرزور .. أن يكتب رواية واحدة كل خمس سنوات . كروايتيه « حسن جبل » و « ان تسقط المدينة » من أن يكتب حوارية أو حواريتين كل عام . ولا يضير فارساً أن النقاد أهملوه فالطينة المعطاء لاتكتشف بمثل سهولة الزبد الذي يطفو على السطح ، وفارس الذي تعوزه الوسائل لاغراء النقاد بالاقبال على قراءته أو الكتابة عنه .. سيظل ذلك الروائي الذي كتب بصمت ثلاثاً من الروايات ، لاشك أنها أضافت شيئاً الى فن الرواية في سورية ، الذي مايزال في رأيي . ضحلاً وقليل الحظ في الوصول الى أيدي القراء .. كواحد من الفنون التي اعتاد القراء العرب على تداولها منذ القديم .

قراءة جديدة لرواية «في المنفى»

موريس جانجي

حين اصدر جورج سالم روايته «في المنفى» عام ١٩٦٢ (١)، كان يتنازع الرواية السورية اتجاهان: اتجاه رومانسي يعبر بأسلوب غنائي شاعري عن احتياجات الطبقة البورجوازية الكبيرة وتطلعاتها مستمداً مادته الروائية من تصوير الواقع الذي تعيشه هذه الطبقة، كما فعل مثلاً فاضل السباعي في رواياته العديدة التي صدرت إبان هذه

---

(١) من منشورات عويدات . عام ١٩٦٢ بيروت .

الفترة . او معتمداً في مادته الروائية على استعادة الأمجاد السالفة وإحياء الحضارات القديمة ، كما فعل شكيب الجابري في روايته الشهيرة « وداعاً يا افاميا » . واتجاه واقعي تصويري يرصد الأحداث ويصورها تصويراً دقيقاً مسلطاً الأضواء على جوانب الحياة المختلفة . ومن الأدباء الذين عبروا عن هذا الاتجاه عبد السلام العجيلي(١) . وكان الاتجاه الأول اتجاهاً تفاؤلياً ، واثقاً من المستقبل الى ابعد حدود الثقة مستبشراً بالغد رغم ايمانه بضرورة الاصلاح الاجتماعي ، لأن الاصلاح وحده قمين بتقويم الاعوجاج حتى تستقيم الأمور وتحول دون تصدع المجتمع فتنتهي الأحداث الى نهايتها السعيدة المبتغاة .

واما الاتجاه الثاني فكان اتجاهاً واقعياً تقريرياً يصور نماذجه البشرية من الخارج لا من الداخل تصويراً موضوعياً دقيقاً .

وقد وجد الروائي نفسه حين ولج ميدان الرواية انه على خلاف مع هذين الاتجاهين لأنه احس ان كلا الاتجاهين رغم تباينها الظاهري انما ينهلان من مورد واحد ويهدفان الى غرض واحد ، ذلك ان المنادين بنظرية الفن للفن يفهمون الأدب على انه ترف لفظي او تحفة فنية تكون رائعة بقدر ما تكون غير نافعة ولا مجدية ، وكذلك فان المتحمسين للواقعية التقريرية يؤمنون ان الأدب يكون رفيعاً بقدر ما يكون اميناً للواقع الذي يصوره . فالأديب عندهم امام مادته الروائية يجب ان يكون موضوعياً وحيادياً ومتجرداً . شأنه في ذلك شأن العالم في حقل تجاربه . ولا يخفى ان الموضوعية والحياد والتجرد تقضي بطبيعة الحال الى ان يمتنع الروائي عن اتخاذ موقف من ابطال رواياته ومن النماذج التي يصورها يراعه فيستتبع هذا تجانبه تشبه كثيراً مجانبة الداعين لمذهب الفن للفن .

ليست الرواية عند جورج سالم شيئاً للامتاع والترفيه . كما انها ليست تصويراً تقريرياً وموضوعياً للواقع فحسب . لأن الواقعية مها تحت جهة الموضوعية فلا بد لها من ان تتصل اتصالاً وثيقاً بذاتية الأديب . ان الرواية عند جورج سالم تجربة ومعاناة ومحاولة دائبة لاكتشاف المصير .

ولهذا حملت روايته « في المنفى » معالم الرواية من الناحية الفنية الصياغية بمعناها الغربي الحديث .

---

(٢) لاتدخل روايات حنا مينة في هذا التصنيف وهي تستحق دراسة خاصة.

موضوع الرواية بسيط لاتعقيد فيـه . انسان لا اسم له ولا هوية سوى انـه معلم لا يعرف عن حياته وتاريخه شيء قبل مجيئه الى هذه البلدة النائيـة التي تكاد ان تعيش في عزلة تامة عن الدنيا ليتسلم وظيفته خلفاً للمعلم القديم الذي توفي. هذا المعلم هو قبل كل شيء انسان يشعر شعوراً حاداً مؤلماً برتابة الحياة . كما يشعر بغربة روحية مبرحة قاتلة . فيحاول كي يخفف عن وحدتـه ومنفاه ان ينشيء علاقات انسانيـة مع الآخرين عن طريق المحبـة ولكنه يجد جفاء وصداً من الجميع إلا من المغنية التي هي في الوقت نفسه محظيـة حاكم البلدة . ذلك ان البلدة التي حل فيها المعلم اشبه شيء بسجن كل ما فيـه ينطق بالانفراد والعزلة . ويحاول المعلم الغريب عبثاً ان يجد وسيلة يروح بها عن كآبتـه وملاله فلا يجد خيراً من اقتحام حرم الملهى المحاط بهالة من القدسية . والذي يرتاده كل ليلة عادة صفوة مختارة من علية القوم يملكون وحدهم الحق،دون سائر الناس الآخرين،بالمتعة والنشوة . غير انه سرعان ما ينشأ الحب بين المعلم الغريب وبين المغنية الحسناء « وبهذه المحبة التي وجدت على نحو عفوي وفجائي طرح المعلم عنه ثوب الغربة والوحدة واصبح اكثر السكان سروراً وفيضاً» «ص٧٦». كما ان الحب ايقظ قلب المغنية فتعلقت بالغريب وراحت تزوره في غرفته مراراً وتغني وترقص له وحده في جميع الليالي الأمر الذي اثار حفيظة البلدة كلها ولاسيما الصفوة المختارة فيها التي ذهبت الى الاعتقاد بأن البلدة « قـد مسها الرجس » من جراء تحدي الغريب لمقدساتها ، وانه لابد من تطهير البلدة منـه . فتتخذ من مصرع التلميذ في النهر ذريعة لسجن المعلم الغريب متهمة اياه بتسبيب مصرعـه . وتحاكمه محاكمة صورية داخل سجنه . ثم تقتله رجماً بالحجارة لتطهير البلدة من رجسه . ولا يجديه نفعاً تدخل المغنية الحسناء وشفاعتها ودموعها في دفع الموت عنه . وبموت المعلم الغريب تعود البلدة الى حياتها الرتيبة التافهة ..

هذا هو بكلمات ملخص رواية «في المنفى» ، والرواية تثير نقاطاً كثيرة على جانب من الأهمية أجلها وأردها الى نقطتين اثنتين سأتحدث عنهما بشيء من التفصيل هما أولاً الدلالة الاجتماعية للرواية ، وثانياً الدلالة الفنية الصياغية فيها . ولا بد من التنويه الى أن هذا التقسيم ينطوي على قدر كبير من الافتعال ، فلا نستطيع أبداً أن نعزل في أي عمل فني أو ادبي المضمون عن الصياغة ، لأن العلاقة بينهما جدلية ، ولم نعمد الى هـذا التقسيم إلا لغرض تبسيط البحث وتوضيحه ، وليس من أجل غرض آخر .

رواية « في المنفى » تعبير صادق عن مأساة البورجوازية الصغيرة السورية في

مطلع الستينات ، في وضعها المتردد الحائر ، وهي تبحث جاهدة عن طريق للخلاص والنجاة ، وسط هذا الخضم من التناقضات الاقتصادية والاجتماعية التي خلقتها هذه الفئة القليلة من اصحاب رؤوس الاموال الضخمة من التجار واصحاب الأراضي الكبار ، ومن يلوذ بهم من ذوي الحول والنفوذ من الموظفين في السلطتين التنفيذية والقضائية : « هذه الفئة القليلة المهيمنة على أمور البلدة قد اتخذت من الملهى مكان سمرها وساحة مجدها ، وتشمل هذه الفئة قاضي البلدة والطبيب والصيدلي وتاجرين كبيرين يقومان بتجهيز الدكاكين بالبضائع التي تحتاج اليها والمزارعين الثلاثة الذين يملكون الأراضي الزراعية الممتدة على ضفة النهر الثانية كلها وعدداً من كبار الموظفين وأتباع الحاكم الذي يصرف امور البلدة .. » ص ٢٠ .

ولكن هل تتمكن هذه الطبقة البورجوازية الصغيرة من أن تشق طريقها وتظفر بالخلاص ؟

من المؤكد أن مسعاها مآله الفشل الذريع وذلك لانها حاولت عبثاً أن تفهم حقيقة وجودها من داخل نوازعها وصراعها الفردي فقط لا في ضوء علاقاتها الخارجية بالبيئة الاجتماعية السورية كوحدة متكاملة . ومن هذه الزاوية بالذات تظهر مأساتها وتتحدد .

اذن فان بطل « في المنفى » هو النموذج الانساني الذي يتحرك في اطار الطبقة البورجوازية الصغيرة ويحمل في قلبه كل أوهامها وفرديتها ، كما يحمل على عاتقه كل أوزارها وتناقضاتها . لقد اعتقد هذا المعلم المثقف أنه يستطيع بالمحبة وحدها ، أي عن طريق حل فردي خاص أن يحل التناقضات الاجتماعية جميعاً ففشل ولم يوفق في مسعاه ، ودفع حياته ثمناً لهذا الاعتقاد ، بل لقد خر قرباناً لحبه الكبير « رأت المغنية نفسها تهتف بصوت ينبعث من أعماقها : — أتقتلونه ، لأنه أحب كثيراً ، وأحب بعمق . بالقسوة » ص ١١٤ .

وفي الواقع فان جورج سالم حين يعبر في روايته عن مأساة البورجوازية الصغيرة فانه يعبر عن مأساتنا نحن جميعاً ابناء هذه الطبقة ، كما يعبر بالدرجة الاولى عن مأساته هو بالذات . وانني لأتصور هذا الشاب المثقف الذي خرج من احضان هذه الطبقة وترعرع بين اكنافها ولاقى الصعوبات الجمة في سبيل إعداد نفسه واتمام تحصيله قد حاول في مستهل حياته العملية أن يلفظ هذه المجتمعات « الراقية » المغلقة على نفسها حين كشف سخفها وزيفها ونفاقها فازداد ايماناً ووعياً بغربته وعزلته ومنفاه .

القـد عكس جورج سالم نفسه بكل نوازعها وآمالها وأمانيهـا على شخصية بطله « المعلم الغريب ». وما هذا بمستبعد. افلا نستطيع ان نستشف حدود فهم الكاتب ونظرته الى مجتمعه بل ورؤيته للعالم من خلال نتاجه ؟

واحب الروائي بطله وقدمه لنا نموذجاً للانسان الاخلاقي الوحيد في مجتمع يعيش افراده وجودهم اليومي الزائف المبتذل . وقـد انتفت في هـذا المجتمع القيم والمعايير الانسانية . فكل فرد من افراد البلدة عالم منغلق على نفسه غير مستعد للتجاوب ، عالم كامل ومتناسق يتألف من افراد يؤدون وظائفهم لا يربط بين الفرد والفرد الآخر فيه أي تجاوب أو تواصل او حوار « ان وجوه الناس في هذه البلدة غائرة الى الداخـل ، منطوية على اعماقها . لم ار احداً يبسم لي حتى اليوم . واذا صادف ان ابتسم انسان فانما يبتسم لذاته وفي اعماق نفسه . . »

« انهم (الناس) يبدون لي منطوين على انفسهم في هذه البلدة المنطوية على نفسها ، كأنها كوكب وحيد فريد لا يربط بسواه الا برابطة التشابه الواهية . وكل انسان فيـه كوكب منفرد يدور صامتاً في مداره المحدود . . » ص ٢٥ .

أليست هذه السمات هي سمات العلاقات الناشئة بين الأفراد في المجتمع البورجوازي الرأسمالي ؟ .

لبلت البورجوازية منذ ولادتها شعار المساواة والحرية فاعتبرت الأفراد في المجتمع اشبه شيء بذرات مستقلة بعضهـا عن البعض الآخر كل ذرة فيه تسبح في فلكها بحرية مجردة ومطلقة ، تشبه الى حد بعيد استقلال الوحدات(MONADES) واعتصام كل وحدة ببرجها العاجي بحيث تؤلف عالماً منعزلاً كما زعم ليبنيز .

لقد صور جورج سالم في روايته اغـتراب الانسان في المجتمع البورجوازي الرأسمالي تصويراً لا اصدق ولا اذكى ، تصويراً ينم عن فهم عميق لطبيعة هذا المجتمع وللعلاقات الاجتماعية التي تربط بين افراده ، فالصلات التي تشد الناس بعضهم الى بعض قد زالت واختفت وبات المرء يشعر بأنه يعيش في غربة وعزلة تامة « هو منغلق على نفسه ، منغلق على نفسه الى ابعد حد . . » ص ٣٤ . « اشبه شيء بجـدار كثيف لا سبيل الى اختراقه » ص ٣٦ ، انه وحيد يجابه مجتمعاً يكشف في كل لحظة عن لا انسانيته ، وبهذا المعنى يقول جورج لوكاش : « ان لا انسانية المجتمع تبدو للانسان ، الذي دفع بنتيجة

التطور الاقتصادي الى الانعزال في حياته الداخلية ، كطبيعة ثانية جبرية وغاشمة .. » ثم يضيف فيقول : « ان لا انسانية المجتمع ليست طبيعة ثانية موجودة خارج الانسان ،بل هي الاسلوب الخاص لتطور العلاقات الاجتماعية بين الناس ، تلك العلاقات التي أوجدتها الرأسمالية المتطورة .. »(١)

كانت آراء النقاد وتعليقاتهم حول رواية « في المنفى » متباينة ، ولكن هذه الآراء والتعليقات رغم تباينها كادت ان تجمع على تأثر جورج سالم بكافكا ، وكان اكثر المتحمسين لهذا الرأي من النقاد الدكتور حسام الخطيب (٢) الذي وجد تشابهاً قوياً جداً بين « في المنفى » وبين « القضية » بالذات لفرانز كفكا . واراد ان يتخذ من هذا التشابه دليلاً على استمرار التأثير المباشر للادب الغربي في الرواية السورية . كما انه أخذ على الروائي السوري من الناحية الفنية مآخذ كثيرة منها على حد قوله اللجوء الى التقريرية التي تخفي وراءها ألماً ذا طابع رومانتيكي .

ان نقاط التشابه بين « في المنفى » و « القضية » ان وجدت فهي لا تعدو أن تكون نقاط تشابه والتقاء في الطريقة والاطار فقط . وليس في هذا النوع من التأثير تقليل من شأن رواية جورج سالم ، كما ليس له أن يكسب الادب النساوي مجداً جديداً يضاف الى مجده في أنه زعيم هذه الطريقة الرمزية الفريدة في الرواية بلا منازع ، واما في المضمون واما في المحتوى فشتان بين الروايتين بل وشتان بين بطلي الروايتين .

ان بطل جورج سالم وجوزيف ك. لايستمدان ايحائهما من مصدر واحد ولا يخضعان لمؤثرات واحدة كما لايصبوان للطلق ذاته ، ان مخلوق كفكا يتحمل وزر خطيئة يجهلها دون ريب ولكنها خطيئة قد اقترفت على كل حال ويحاول بشكل غامض ان يتلمس لها الصفح والغفران . ان مخلوق كفكا في عذابه انسان يتوق ابداً الى النعمة من غير ان يلقى استجابة لمطلبه في حين ان مخلوق جورج سالم انسان بريء الى ابعد حدود البراءة « كانت الاغنية تقول: لا ذنب لي،لاذنب لي.. الا حبي العظيم» ص١٠٩ ، اجل انه انسان يشعر في قرارة نفسه بأنه بريء بل هو على يقين كامل ببراءته يعلم أنه لم يقترف اثماً ولم يرتكب

---

(١) دراسات في الواقعية لجورج لوكاش ترجمة د . نايف بلوز – منشورات وزارة الثقافة – دمشق ص ٣٧ – ٣٨ .

(٢) مجلة المعرفة شباط ١٩٧١ العدد رقم ١٠٨ .

خطيئة ، جريمته الوحيدة انه وجد في عالم لامعنى له ، عالم تخنقه الرتابة والوحدة ويمزقه الضيق ويقتله الملال والعبث ولماذا ؟ لأنه عالم لم تتفتح أرجاؤه على المحبة ولم تدخل اليه نسمات الحب « آه ، لا حب في هذه البلدة ، وكل حب مقضي عليه بالفشل » ص ١٠٤ .

ان جورج سالم يؤمن بالمحبة ، يؤمن بضرورة خروج الذات من وحدتها وعزلتها لأنها في هذه الوحدة وتلك العزلة لاتستطيع أن تصل الى تحقيق نفسها تحقيقاً كاملاً ، فلا بد إذن من الاتصال بالآخرين ، وهذا الاتصال لايتم إلا عن طريق المحبة ، فالمحبة أساس الوجود وقوامه وهي التي تعطي للوجود الانساني قيمة ومعنى « لقد أحب المعلم واستطاع بمحبته أن يصبح انساناً » في هذه البلدة التي لا تعرف إلا الجمود .. » ص ٧٦ ، وفي مكان آخر يقول على لسان المغنية : « وهكذا تفتحت نفسي للمحبة الصحيحة العميقة التي ماعرفتها قط . وما كان ذلك إلا حلماً قصيراً ، أيها الغريب لماذا أتيت توقظ قلبي ؟ . » ص ١٠٥ . ففي اللحظة التي يفتح فيها الانسان أبواب نفسه للغير ، في هذه اللحظة بالذات يحقق معنى وجوده ، فالمحبة هي الشرط الأساسي للاتصال بالغير وحين تنتفي المحبة لايبقى سوى اتصال يومي زائف ومبتذل « لقد جئت مكرهاً الى هذه البلدة ، لم يستشرني أحد في المجيء ، وها أنذا أذهب مرغماً عنى ، لم يستشرني أحد في الذهاب كذلك ؟ وبين مجيئي وذهابي ومضة صغيرة هي تعرفي بك ، وليس عدا ذلك كله إلا الضيق والرتابة والملال والعبث الذي تعرفني .. » ١٠٨ ، والمحبة بعد ذلك كله تجعل علاقة الانسان بالغير علاقة مفعمة بالأمل، مفعمة بالرجاء ، انها حركة مستمرة وتطور دائم تتعالى فيه الذات وتتجاوز وجودها الحاضر بلا انقطاع . » وأخيراً قالت المغنية : لقد منحتني التعرف اليك وحبك ، أملاً في الخلاص .. » ص ٧٨

ولكن اي امل وأي خلاص ؟ ؟ ان المسيح الجديد الذي صوره جورج سالم في شخصية المعلم هو مسيح بلا عقيدة ، ومحبة بلا رجاء (١) وفداء بلا قيمة ، حمل صليبه وأهرق دمه ، لا من أجل خلاص البشر ، كل البشر ، ولكن من أجل نفسه ، في عالم تسيطر عليه الرهبة ويكتنفه الصمت ويحيط به الخوف من كل جانب ، في عالم لم

(١) من الملاحظ ان جورج سالم يستعمل في روايته كلمة (محبة) تارة وكلمة (حب) تارة أخرى ولكن مدلول الكلمتين على مايبدو واحد ويراد بها المعنى الذي أعطته المسيحية لهذه الكلمة .

يكن له رأي في اختياره ، قد غلبه على أمره وسلب منه حريته .. ربما كان يستطيع هذا المسيح الجديد أن يبشر ويهدي ويغير لو أنه جاء في زمن غير هذا الزمان الذي جاء فيه ، في زمن كان للقداسة فيه معنى وحكمة، بيد انه جاء في عصر غدت القداسة فيه هروباً وجبناً وتخاذلاً . ذلك ان انسان اليوم الذي تزمن ودخل التاريخ شرع يبحث عن سند له في التاريخ فوجده في شخص البطل الذي يغامر ويجازف ويحرر ويقضي على استغلال الانسان للانسان ويحول الارادة الخيرة النظرية الى ارادة مادية وعملية حتى يتغير هذا العالم ويسود مجتمع الغابات .

أعترف بكل تواضع أنني لم اجد « في المنفى » روح كفكا بل وجدت روحاً أخرى مستمدة من فهم عميق للمسيحية .

وما أجدرنا الآن ان نقول كلمة اخيرة عن البناء الفني لهذه الرواية . ان موضوع « في المنفى » ولا مراء ، موضوع شيق وممتع ، والرواية صادقة لايتداخلها الزيف والادعاء . واسلوبها هو الاسلوب الأمثل للرواية ، هذا الاسلوب الذي يمتاز بالبساطة في التعبير والوضوح في الرؤية والسلاسة في الحوار ، انها رواية ذهنية وسيكولوجية حافلة بالرموز وقد أحسن الكاتب استخدام الرموز في « المنفى » ووفق في استخدامها كل التوفيق فأثبت بذلك انه فنان بارع ، عميق الذوق والاحساس . فالمعبد القديم يرمز الى السقوط والانحدار الروحي ، والصمم عند أمين المكتبة وهي عاهة فيزيولوجية رمز للصمم الروحي « قال صاحب المقهى متماً الجملة التي توقف المعلم عندها : أصم ، أليس كذلك ؟

نعم انه اصم ، ولكنني اردت ان اقول انه لايريد ان يحادث أحداً ، لكم وددت ان استفيد منه وان اجد بعض نقاط الالتقاء بيني وبينه ، ولكنه مغلق على نفسه ، مغلق على نفسه الى ابعد حد .. » (ص ٣٤)

وبطل الرواية لااسم له وكذلك الامر بالنسبة الى سائر شخصيات الرواية.. الحاكم والمغنية وصاحب المقهى والتلميذ، فليس لهؤلاء جميعاً اسماء ولا القاب وانما هم يستمدون وجودهم في الوظائف التي يمارسونها ، ولعل الغرض من ذلك اضفاء مزيد من العزلة والانفراد على الجو الكئيب الذي يخيم على الرواية وتجري فيه أحداثها ووقائعها .

ولكن رغم هذه الميزات فان رواية « في المنفى » لاتخلو من بعض الهفوات

والثغرات ومنها في تقديري ان شخصية البطل بشكل عام شخصية مستوية وهذا لايعني بالطبع انها شخصية باهتة وانما يعوزها عنصر النمو والتطور والحركة لأن ابعادها كلها تكونت ومعالمها جميعاً ارتسمت جملة واحدة منذ الصفحات الأولى ، وكذلك الأمر بالنسبة الى بقية الشخصيات فقد غلب عليها طابع الجمود فهي لا تنمو ولا تتطور بل تتحرك حركة فكرية محسوبة مرسومة ، ولعل هذا هو السبب الذي جعل عنصر العفوية ضئيلاً في الرواية ان لم نقل معدوماً فيها ، كما أننا لانحس بحركة الأحداث نفسها فهي كذلك محسوبة مرسومة ، وقد يكون مرد ذلك من جهة الى الطابع الذهني الفكري للرواية الذي يعتمد على الحوار المجرد والمنطق التحليلي أكثر من اعتماده على الأحداث والوقائع، وقد يكون مرده من جهة ثانية الى قلة وضوح فكرة الزمان في ذهن الكاتب حين شرع في كتابة روايته منذ حوالي اثني عشر عاماً . ومما يؤيد أيضاً قلة وضوح فكرة الزمان في ذهنه الخلل الملحوظ في استعمال ضمير المتكلم بدلاً من ضمير الغائب في الفصل الثالث من الرواية (١) .

وبعد فمها قيل في هذه الرواية ومها أحصيت هفواتها وتعددت ثغراتها فانها تبقى في تقديري رواية فكرية ذهنية على مستوى رفيع ونموذجاً حياً للرواية السيكولوجية التي تقوم على التوجه نحو الحياة الداخلية وتتميز بسلبية البطل وبوجدانه الذي هو من شدة الاتساع كيا يركن لما يقدمه له عالم الأعراف والتقاليد. انها والحق يقال محاولة جدية رائدة في هذا اللون من الروايات ، بل نقطة انعطاف هامة في تاريخ الرواية السورية تكشف عن قدرة فنية كبيرة عند مؤلفها في صياغة الحوار وفي استخدام التلميحات الرمزية الناجحة الفنية ، وفي الابتعاد عن المباشرة التي تسيء عادة الى العمل الروائي الصحيح .

— حلب —

(١) ألا يعبر هذا الخلل من جهة أخرى عن مدى تلاحم الروائي ببطله وشدة التصاقه به .

« الفصل »

ثائر ولد قبل أوانه

فائق المحمّد

ما تزال الرواية السورية رواية وليدة في مرحلة التأسيس ووضع اللبنات الأولى بعد أن استحوذ الشعر والقصة القصيرة على ساحة العمل الأدبي ، ومع ذلك فان البواكير الأولى لهذا الفن تبشر بمستقبل زاهر ، حيث يجتاز المراحل بقدرة وتبصر ، وبذلك يتجاوز المراحل التقليدية بخطى سريعة .

(١) من دراسة عن الرواية السورية قدمت لمعهد البحوث والدراسات العربية العليا بجامعة الدول العربية بالقاهرة .

ولقد تعاظم تيار الرواية في هذه المرحلة بعد أن مالت الحياة السياسية والاقتصادية الى الهدوء والاستقرار وشرعت الرواية تستقطب اهتمام الجيل الصاعد من الأدباء الشباب بطاقة فكرية ورؤية اجتماعية وتاريخية قادرة على استيعاب الأحداث وصياغتها حضارياً عن طريق تيار الوعي أو تعميق الصراعات الاجتماعية والاقتصادية وربط الأحداث بالتربة والأرض والبيئة .

وقد عرف – حيدر حيدر – بالتزامه القصة القصيرة بالاضافة الى المقالة السياسية ومع ذلك فان – الفهد – هي باكورة أعماله الروائية الطويلة ، وما تزال يتيمة في هذا الحقل .

تعالج رواية – الفهد – الوضع التاريخي والسياسي المتأزم في سورية بعد الاستقلال مباشرة . وقد بنيت الرواية على خيوط واقعية لبطل عاش أحداثها ، ولم يشأ الكاتب أن يدخل أية تعديلات أساسية على شخصيته الواقعية ، وعلى مجرى الأحداث وزمانها ومكانها ، فالرواية من هذا الباب رواية تاريخية واقعية .

أما بطل الرواية فهو فلاح بسيط يدعى – شاهين – وتمثل الرواية حلماً فادحاً يقع على كاهل الفلاحين المسحوقين وتعري فجيعة الصمت والاستسلام إلى ان يشتعل فتيل المأساة الفردية التي لا تمتلك بديلاً موضوعياً للواقع ، بل تلك أحلام الخلاص من النظام القائم وتنشد العدل والسلام والرخاء في اطار طوباوي تجريدي ، ومن خلال طفرة فردية نازحة صوب التمزق عن طريق اضرام النار المقدسة في ذاتها لحلق الكينونة الجديدة ، كينونة الرفض ، وهذا الرفض – وان يكن فردياً – فانه يمتح من ينابيع الالتزام والمواجهة .

ويرفض – شاهين – العبودية ، عبودية الانسان لأخيه الانسان ويحلم بالتغيير الجذري والانقلاب على البنى والهياكل المتفسخة بمعنى أن (حلم الثورة) القائم في وجدان شاهين على صور وأوهام رومانسية ، وعلى ضباب فكري وروحي ، حلم مرده الرؤية القاصرة عن وضوح المستقبل وصناعة الفجر الجديد .

تجري أحداث الرواية في قرية تدعى – سيفاتي – وهي احدى القرى اللاطئة في سفوح الجبال المطلة على البحر المتوسط . وتشتهر هذه القرى بضيق رقعة الأرض الزراعية فيها وفقر سكانها ، فالرواية تتنفس من خلال البيئة الجبلية الريفية في القطر السوري .

وتقع الأحداث بعد الاستقلال والخلاص من الاحتلال الفرنسي ورحيل جنوده

عن التراب العربي السوري ، وقد عاد هذا الاستقلال على البلاد بالحرية بعد نضال دام شارك فيه القرويون واستبسلوا في صمودهم ومواجهاتهم ، غير أن هذا الاستقلال كان منقوصاً إذ أن مقاليد السلطة آلت الى بقايا الاقطاع والمتنفذين ورجال الزعامات في المدن وملاك الاراضي وزعماء الطوائف والعشائر ، وقد تعاون هؤلاء مجتمعين على زرع الرعب والارهاب في الريف والمدينة ونشروا رجال الدرك والمحاسيب والأزلام عيوناً لهم في كل مكان يتصرفون دون رادع أو ضمير أو قانون ... في حلبة هذا التناقض الاجتماعي وغياب السنن والقوانين ولد البطل يحمل بذور الصراع ويمتلك خلفية نضالية ترفعه الى مصاف الابطال لانه شارك في الثورات اللاهبة ضد الفرنسيين وأثبت جدارة استحق عليها لقب — مناضل — .

وانتهت حروب الاستقلال والثورات ضد المستعمرين ، ولكن أسلحة القتال لم ترم بعيداً وتوسدت في الضمائر والنفوس وبقيت معلقة في الزوايا الخفية من البيوت وفي أعماق النفوس وسرعان ماتستل في صراعات فردية وجماعية مبعثها فداحة الظلم الاجتماعي الواقع من قبل السادة على العبيد من فلاحين وعمال وفقراء .

ينحدر — شاهين — من اصل فلاحي وضيع ، فهو فلاح بسيط يعمل مرابعاً « بالمناصفة » فهو يحرث الارض ويحصدها ويرعاها ويجمع المواسم ليأخذ ربع المحصول ويأخذ « الآغا » باقي المحصول دون عناء أو جهد . ويبقى شاهين واحداً في القطيع الى أن يمتهن ويتهم بالحيوانية والسرقة واللصوصية من قبل الآغـا فتثور دوافع الكرامة والانسانية في داخله ، وفي لحظة هياج لا واعية يعتدي على مبعوث الآغا ويشتم جميع السادة الاقطاعيين من اصحاب الدماء الزرقـاء .. ومن هنـاك يساق الى مراكز الدرك والأمن ليسام ألوان الذل والعذاب ولتغرس في دماغه مسامير احذية الجند والشرطة .

وعند هذه اللحظات التراجيدية التي هي فوق طاقـة الذات الفردية يثور شاهين ويعلن الثورة والرفض والتمرد وتبدأ مرحلة المواجهة والتصدي لجميع اساليب البطش والارهاب ، وينصب من نفسه مشرّعاً لمقاصة السلطة وعملائها وايقاعهم في شراكه وأفخاخه المنصوبة في الغابات والجبال ومفارق الطرق ، وحتى في مخادع النوم الآمنة . وتستيقظ السلطة وتفتح محاضر التحقيق وتوفد الدوريات والجند وتغري الفلاحين بايقاع الثائر في شباكها بعد أن تخصص جائزة قيمة لمن يلقي القبض عليه حيـاً او ميتاً ، ثم تنتقل السلطة الى محور آخر هو خداع الجماهير وتضليلها حيث تصور شاهين مارقـاً ولصاً وخارجاً على الشريعة والقانون .

ويتوارى شاهين في الكهوف والمغاور ويوقع برجال السلطة افدح الخسائر وينضم اليه بعض الهاربين القدماء والخارجين على السلطة لكنهم سرعان مايملون حياته وجحيم شكوكه وعذاباته وفقدانه الامن في اي مكان يلجأ اليه .. ولكن حدة الصراع لا تتوقف بل تتزايد مؤشراتها عندما تحفر سنابك الخيل حقول الفلاحين وتحيلها الى عراء صحراوي قاحل بحجة البحث عن شاهين ومطـاردة أنصاره في تلك القمم الجبلية التي استعصت على الزمن .

وعندما تدب الشيخوخة واليأس في صدر البطل يقتنع بفكرة التواري ويتجـه صوب المناطق الداخلية مؤملاً أن يعيد بناء روحه وذاته وأن يمتلك الأمن والاستقرار، وفي احدى مفارق الطرق يوقعه — خاله — لقمة سائغة بيد رجال السلطة ليقـاد الى ساحات المدن ويعلق على اعواد المشانق متهماً بالخيانة ، وهكذا ينتهي هذا الثائر الفردي ويصير الى حتفه وخلاصه بعد أن يكون قد قاوم لآخر رمق وأزهق روح خـاله وهو مقبوض عليه .

ثورة شاهين — اذن — ثورة فردية في اطار رغبة جماعيـة الدفاع عن الفقراء وتغيير اوضاع المهزومين والمحرومين ، وهي اقرب ماتكون الى ثورة الصعاليك في الحياة الجاهلية على النظم والأعراف القبلية . كان الصعلوك « يقسم مـاله في جسوم كثيرة » وكذلك فعل شاهين وجماعته التي التحقت به « ماسطونا على قرية • ولا قتلنا دجاجـة فلاح ، وما مررنا على ربـع من القرى الا واطعمونا »(١) ومع الزمن تحولت ثورته الفردية الضعيفة الى نوع من حرب العصابات ضد النظام القائم على الغبن ، وضد رجـال الأمن بالذات الذين كانوا عيوناً تتجسس لحساب السلطة الظالمة ، وبذلك تحول فقدان الأمن وسيطرة الشك والقلق الى نوع من التوتر الشخصي المصحوب بعصابيـة الشك والتحفز ونكران الجميع حتى — الرفـاق — شرع شاهين يحاسبهم ويشك في تحركاتهم وتصرفاتهم .

وتبرز في الرواية حدة الصراع الطبقي والاجتماعي،فالشعب بجماهيره المحرومة يقف في صف الجوع والحرمان والاستسلام لقهر السلطة واساليبهـا التعذيبية ، ويرى الجميع شاهين بعين الاعجاب ويسترقون النظر اليه والاستماع الى احاديثه باعجاب ، ويتحدثون

---

(١) حكايا النورس المهاجر ص ٥٤ .

عن بطولاته بروح لا تخلو من الاعجاب المقرون بالرغبة في الممارسة ، ولكن هذه الرغبة تصادم بحوافر الخيل واحذية الجند الساهرة في القرى وسياطهم التي تفرقع في العراء وتضرب الهواء اذا لم تجد جسد فلاح توقع ألغام التعذيب والوحشية عليه ، والانفصام بين الجماهير والسلطة هو تحصيل الحاصل . فالسلطة تعتقد أن مهمتها القمع والارهاب والتصدي للروح الشعبية باستخدام العيون والجواسيس وزرعهم في الحقول والشوارع .

وتبقى هذه الثورة الفردية حدثاً يحاول ايجاد جذور له في ارض الفلاحين، ولكنه يفشل ولا تناصره الا حفنة من الفارين من وجه العدالة والميالين بطبعهم الى التشرد والتوحش والاعتداء على الآخرين ، ولكن حتى هؤلاء ما لبثوا أن ملوا صمود ـ شاهين ـ واستمراريته ، والفلاحون الذين كانوا يعطفون عليه بدأوا يعتبرونه عبئاً على وجودهم يسبب لهم ضرائب وتبعات لا طاقة لهم على احتمالها .

إن الانفصام الواقع بين الخلايا الاجتماعية القائمة تاريخياً في العمر الزمني لشاهين لم يفقده ثوريته ، فالفلاحون كانوا يؤثرون الانسحاب والسلامة ، واصدقاء الماضي تنكروا ، والجوع والسهر والأرق وقهر الزمن والسلطة وحراب الدرك وميكانيكية النظام الكثيفة .. كل هذا يمثل العالم الداخلي للبطل ، فهو يرى رفاقه الفلاحين يتدافعون بتهالك واستسلام نحو بئر الاستكانة والخنوع ، وليس معنى هـذا سقوط الجماهير واستسلامها لآلية النظام القائم ، ولكن معناه هو أن هذه الجماهير كانت في مرحلة المخاض والبحث عن مكونات الذات ... فالمرحلة هي مرحلة تساؤل عن المصير والهوية ، وليس شاهين ناكصاً أو مستسلماً للخارطة الطبقية وانما يريد تفجيرها واحراقها .

وغالباً ما يواجه الكاتب في هـذا النوع من الروايات بشكلة الشخصيات وبنائها الداخلي ، وطبيعة الحركة والتركيب الفيزلوجي والنفسي لها ، فالكاتب يكون سجين الأحداث التاريخية والوثائق ومع ذلك فان مهمته منح الشخصية دماء الحياة والاقناع وبناء الأحداث بطريقة تبعدها عن الرتابة الاخبارية ، وحياكة العمل الأدبي بحيث يشكل وحدة عضوية متجانسة في التفكير والسلوك والشكل والمضمون . كثيراً ما يعاني — شاهين — من عقدة الاثم أو الشعور بالذنب فيلوم نفسه على ما بدر منه ، يلومها لانه تدخل في عالم الصمت وألقى فيه حجراً...ثم بعد لحظات أو ثوان يعاوده رفضه الثوري عاتياً متمرداً كموج البحر ليقول له « وهل باستطاعتك أن تسكت ؟ » علماً بأنه جر الى المعركة جراً ، ووجد نفسه وحيداً يصارع قدره وجلاديه ، أما أهله وذووه فقد لفتهم خيوط الليل والعتمة والتوكل والنذور والدعوات المصحوبة بالانصياع .

ان شاهين هو أحد ابطال الأرض في أدبنا العربي المعاصر الذين عانوا أبشع ألوان الغربة والصدع على حساب انتائهم الفطري للأرض والتراب ، ولعل شاهين من قمم هـذا الأدب نظراً لواقعية الأحداث، وطبيعة ثورته الفردية المطاردة من جميع السلطات الدينية والدنيوية . فهو حربة مغروسة في صدر الظلم .

... ولكن ما هو التركيب الاجتماعي لشاهين ؟؟. أهو فلاح مغامر ، أم قائد فقد جنده في معركة غير متكافئة بعد أن ولد في غير أوانه ، أم هو لص صعلوك يدعي أنه يحمل ثياب النبوة ..؟ اننا وبغض النظر عن جميع الاعتبـارات نرى شخصية شاهين مدغومة في هؤلاء جميعاً ، وتمر بمخاضات عدة ، فالبروق والعواصف التي يمر بها تزجها في سجون الانغلاق والسباحـة في بحر من الدماء ، ومع ذلك فان المستقر الامين لهـذه الشخصية ليس في ردود أفعالها بل يمكث في أعماقها كما تمكث البذور في أعماق التربة ويفيض عنها الزرع والنماء ، شخصية شاهين مصنوعة من ذرات المواجهة والخلفية الاجتماعيـة والاقتصادية فهو ينشج كالأطفال في الغابات البكر وفي الكهوف ذات الصخور المسلطـة على صدره ، ويفضل صحبة الوحش والكهوف على ظلم ذوي القربى ولا يحيد عن انتمائه الفلاحي ولا يسحب البساطة من تحت أرضية الانتماء ويظهر ذلك في سطوه على بيوتات الأغنياء وتوزيع الغنائم على الفقراء والمعدمين .

شخصية البطل في — الفهـد — أقرب ما تكون الى — غريب كامو — فكلاهما يعاني الانفصام والتمزق من كابوس الظلم ، والرواية عند — حيدر — رواية موقف أكثر منهـا رواية احداث وأفراد على الرغم من وجود الاحـداث وتوافر الحبكة والصراع والاجواء التراجيدية .. ربما كان البطل — هنا — أشبه بأولئك التراجيديين من الاغريق، فرحلته نحو الموت فيها بعض خيوط « سيزيف » وهو يحمل خشبة صلبه على ظهره ، ويوغل في سيره ضارباً في الصحاري والغابات ، يعلم أنه يختار طريق الاشواك والدماء ، ولكنه مصمم على مطاعنة جلاديه وقتال هؤلاء الذين سيدقون مسامير الصليب في كتفه وراحتيه وحتى قلبه .

وهو انسان مطارد من الداخل والخارج يعاني كابوساً مرعباً وليس خياليـاً من تخوم الخيبة وانما هو جحيم الموت المرعب، الموت المجاني وفي وضح النهار على يد الرجعية والملاك المستوطنين في قلاع الرفاه والكرامي والاقبية الدخانية التي تحاك داخلها مؤامرات الاغتيال تحت شعار الامن والحفاظ على النواميس الابدية .

★ ★ ★

أما الشخصيات الثانوية وأهمها زوجته – شفيقة – فهي شخصيات تلتمع هنا وتختفي هناك ، تغيب وتنطفىء ، تتلاشى وتزول لتتناسب جو الرواية المحفوف بالمخاطر والاهوال والهجرة ، ولتعبر بوميضها وظهورها واختفائها عن طبيعة التمزق الذاتي والتنكر الروح الجماعية ، وطبيعة الصدع القائم في النفوس قاطبة ، والشخصيات الثانوية غايتها في العمل الروائي تعميق الحدث وبلورته والقاء الاضواء على بواطن الشخصية الرئيسية ، أما هنا فان هذه الشخصيات تتلاشى ثم تعود لتقف على خشبة المسرح بصلابة وحدة لتشارك في لعبة الدم والموت والتطهير ، ثم تعود الى الاختفاء. وقد تمكن حيدر من ضبط هذه الشخصيات فبدا بعضها كالسهم أو الفهد في سرعة توثبه وانقضاضه مما أهل للكاتب مناخاً روائياً وتربة خصبة تجرى فيها نهر الاحداث لخدمة الشخصية الرئيسية في الرواية .

والسؤال الآن: هل استطاع حيدر أن يرتفع عن مستوى الرسم البياني للشخصيات ويعالج أبعاد الازمة التي يعانيها الشخوص ، وأن يدخل في حنايا النفس البشرية ليفض مغاليقها وكهوفها السحيقة في وجدان شخوصه بروح تتلك سبر هذه الشخصيات والتغلغل في ظلالها وشموسها في اطار فني متكامل ؟؟

لابد من الاعتراف بأن حيدر في غالب أعماله يغالي في طبيعة الصراع داخل الشخصية الواحدة ، وداخل البيئة الاجتماعية بشكل عام ، فهو كثيراً ما يهجر الحوار ويلجأ الى السرد ، ففي قصة « الشاهد(١) والجمعة الحزينة » نرى البطل يواجه العالم عن طريق السلب ويختار لنفسه قبراً على مقاس جسده يتمدد فيه ويروح يشاهد العالم من خلال خصاص شاهدة القبر ،فهو انسان مهزوم عاجز عن فض بكارة الزمن واجتياز مرحلة السلب لانه يعاني حشوداً من القهر والارهاصات الداخلية تعوقه وتحبط ارادته .

وفي قصة « الشمس تشرق من الغرب(٢) » نرى المشكلة فيها فردية أيضاً لاتنبع من هموم جماعية وانما هي تشنجات مفتعلة لانسان يذوب في عتمة الوجود والاشياء ويتعرى أمام فواصل الزمن ،يحاول قهر عالمه وإثبات وجوده عن طريق الفن ثم يكتشف أنه يسير في طريق العبث والسقوط .

---

(١) مجموعة حكايا النورس المهاجر .

(٢) مجموعة حكايا النورس المهاجر .

وفي المجموعة الثانية لحيدر وهي «الومض» يغالي في اسلوبه وفي موجة الاحداث التي يركبها جميع شخوصه حيث يضربون جميعاً على وتر واحد وكأنهم جاءوا هذا العالم في زورق سجنوا فيه طيلة حياتهم فتشابهت ظروفهم الاجتماعية والنفسية وتماثلت همومهم - مع بعض الاختلافات في الأطر والاشكال - وغرقوا جميعاً من نبع واحد .

إلا أن هذا التيار لم يكن قد استأسد بعد في المجموعة الاولى « حكايا النورس المهاجر » وكادت رواية الفهد تنجو منه لولا أن بعض الشخصيات تبدو كالشهب التي تلتمع في كبد السماء ثم لاتلبث أن تنطفيء وتتلاشى فوجودها عرضي وطاريء ، وقد يكون هذا من طبيعة الرواية الفردية ومن طبيعة الموجة الروائيـة الجديدة التي تكسر الاحداث وتقصم ظهور الشخصيات ، خاصة وأن الاحداث الروائية - هنا - تجري في عالم الغابات والجبال والمطاردة وسرعة الاقتناص فالموت وهذا ما يبرر لحيدر غياب الشخصيات الثانوية أو اضمحلالها في الشخصية الاساسية - شاهين - .

وتشكو الرواية من ضعف في البناء والتكنيك ومسيرة الاحداث مرده طبيعة الاحداث التي تتحول الى مذكرات يومية أو صحفية أو بداية لمقالة ذاتية ، وقد يكون لطبيعة حيدر الفكرية أثر في ذلك فهو يتقن كتابة المقال السياسي وقد برز هذا الجانب واضحاً في الرواية عندما يتدخل الكاتب في صياغة الاحداث ليوفر مناخاً ملائماً لسطور من مقالة سياسية ثم يتمكن من كبح جماح استطراده ويعود ثانية الى العمل الروائي « ولا تقتلوا النفس التي حرّم الله الا بالحق » . ويستمر القتل . من يعرف الحق ؟ في أي كتاب يقطن ؟ في أي أرض ؟ وهذه الوديان المغبشة تحت الغسق . وهذه الجرات العارية والمغطاة بالسحب »(١) .

ولا يلجأ حيدر الى بناء شخصياته عن طريق بلورة الصراع النفسي وايجاد الخيط الذي يحرك الأحداث وينمي الصراع ليتسنى له تجسيد المأساة او العقدة او التعبير عن تناقضاتها الذاتية والكلية في اطار يمتلك الواقعيـة والاقناع ، لذلك جاءت شخصياته الثانوية فاقدة ديناميكية الحركة وقد حاول ان يعوض عن ذلك تارة بالسرد وأخرى بالتعليق على الاحداث وهذا مما يفقد العمل الادبي مسحة الحركة والحياة ويفقده شيئاً من ظواهره الفنية .

---

(١) حكايا النورس المهاجر ص ٥٨ .

ويكاد — أحياناً — يفتقد القدرة على القص فيقدم سرداً يجره الى الاعتراف بالنتائج فيلجأ الى تلخيص الاحداث ، ويوجز في جملتين او ثلاث مضمون روايته « لحظة انفجار واعية ، تمورت داخل الشرنقة الصغيرة، اخضرت فأخذت ، ومع الزمن بقيت شرارة أولى تحولت الى ذكرى وحكايا وأسف عميق ، ولأنها اندلعت قبل أوانها لم تحرق الغابات وتطهر الارض والنفوس » (٢) .

ومن هنا يمكن القول بأن سبب ضعف الشخصيات الثانوية واندغامها في شخصية البطل لدرجة التلاشي مرده طبيعة الاحداث الروائية وتمرد الشخصيات والاحداث على خالقها ، لذا يستغني المؤلف عن عناصر العمل الروائي ويعتمد السرد المكشوف . وفي الاعمال الروائية الحديثة يتكيء الروائي على الحوار اكثر مما يتكيء على السرد اذ أن طبيعة القارىء وثقافته الفنية والنفسية غيرت ملامحه الفكرية وجعلته يرفض أن يقف أمام الرواية جامداً لا تصطرع الاحداث في داخله ، وهو يريد بديلاً عن ذلك شخصيات من لحم ودم تمور بالحركة والحياة ، تتقمص الحياة وتوهم بالواقع وتلبس لبوس الحياة ، وتعتلي خشبة المسرح في الذهن لتضع خارطة أحداث الرواية ، وفي رواية — الفهد — يلجأ المؤلف الى لغة شعرية مكثفة غنية بالقناديل والاضواء والثار مما يضفي على الرواية جواً رومانسياً عابقاً بالمشاعر والاختلاجات الفنية والفاعلة بظاهر الطبيعة . حتى ان اللغة التي يكتب بها حيدر تحلق الى مستوى الاسطورة ، ومن المعروف أن رواية شاهين ما هي الا قصة شعبية تحولت في ضمير الشعب الى اسطورة شاعرية شفافة غنية بالأحداث والمضامين ، ثم ان جميع الاساطير التاريخية والشعبية والفولكلورية لا يمكن أن تقال أو توصف الا بأجنحة اللغة الشعرية فوجود الاسطورة — بحد ذاته — وجود شعري بعد كونه وجوداً تاريخياً ، والخصب الشعري هو وحده الذي يحفظ الاسطورة من التفتت والانطفاء . بيد أن شخصيات — حيدر — في الفهد — كثيراً ماتتطاول فوق واقعها ومعطياتها الثقافية والبيئية وتحلق في ملكوت الفلسفة والتساؤل ، وتعبر عن طبيعة الصراعات النظرية والكونية ، ونحن نعرف شاهين فلاحاً متمرداً ولد قبل أوان الثورة، وهو لايحمل كتابا أو نظريتا ، صحيح أنه يمتلك الرفض والتمرد والمواجهة ويبحث عن العدل ولكن بحثه بقي طوباوياً وضبابياً لا يعرف المعالم أو الحدود ولايمتلك البديل الموضوعي .

---

(٢) حكايا النورس المهاجر ص ١٨ .

وقد يبرر هذا الحوار الفلسفي بأنه ليس واقعياً بل يجريه المؤلف لتعميق الاحساس بالموقف الدرامي ، ومع ذلك فان هذا التدخل في صلب الرواية وان يكن يرفدها بتيارات تعمق سيرة الحدث وتلقي عليه اضواء كاشفة فان مغبة هذا التدخل غالباً ماتكون ذات عواقب ليست محمودة اذ تحدث انفصاماً بين الشخصيات والاحداث والحوار ، وبامكان المؤلف أن يخفف من حدة هذا الحوار ويورده على لسان شخوصه شريطة أن يزيل عن هذا الحوار قشرة الفلسفة وطلاسمها مما يبعده عن المباشرة والخطابية وينقذه من مغبة تقمص شخصية البطل والحلول فيها من بعض الجوانب :

– سأموت على سطح الارض

– الارض أنهكها الدم !

– الارض تحتاج مزيداً من الدم(١)

ويقلل من قيمة الفهد تجاهل المؤلف للموروث الشعبي والامثال العامية الفنية والمجنحة بالدلالات والرموز ، والتي كان يمكن أن تعمق رؤية القارىء والمؤلف على صعيد واحد ، خاصة وأن الكثير من هذه الامثال فصيح بليغ وان كان اطار العامية هو الذي أبدعه وخلقه .

والآن .. ماهي السمة الغالبة على الفهد ..؟.. أهي سيرة ذاتية لشاهين في قالب روائي ، ام هي عمل روائي .. أم وثيقة اجتماعية لمرحلة تاريخية من النضال الوطني ضد العبودية والاقطاع ؟؟

يغلب على الرواية طابع السيرة الذاتية مع اندغام الضمائر تارة والاعتماد على ضمائر الغيبة والمتكلم والمخاطب والانتقال بين المونولوج الداخلي والاستبطان ، فالرواية عمل روائي لشخصية تاريخية عايشت الواقع والأحداث، الا أن فكر المؤلف المثقل بالصراعات الاجتماعية والتناقض الطبقي يسرق منه اهتماماته الروائية ويجعله ينحرف احياناً الى التأريخ الوثائقي او الى السيرة الذاتية .

ولم يأت استخدام الضمائر على وتيرة واحدة ، فطبيعة الحدث هي التي تفرض الضمير المناسب ليحدث التناغم المطلوب بين الشخصيات والحدث وتتكامل الجزئيات في حضور

---

(١) حكايا النورس المهاجر ص ٦٥ .

واع وموجه ، ولعل مما أفقد الضمائر تفاوتها وأصواتها المتمايزة والمتساوقة حسب الحدث تعليقات الكاتب وسرده الموصل في بعض المقاطع الى درجة الانغلاق علماً بأنه يعتمد راوية للأحداث « قال الراوي » ومع ذلك فان تدخل الراوي في صلب الاحداث ظاهرة صارخة في الرواية .

ويمكن أن يرد بعض ضعف التكنيك الى أسبقية التصور السياسي عند الكاتب على التصور الفني ، لذا نرى بناء الشخصيات ضامراً في بعض جوانبه حيث يرتكز على السرد والاطر التقريرية والايغال في تصوير العذابات والهموم التي يعانيها الفلاحون ، والايغال في تجريد الحكام والسلطة من ثيابهما الارجوانية المصبوغة بدماء الفلاحين ، وتعريتهم من عظمتهم المصنوعة من نطف الغزاة ، فهم ليسوا أكثر من استمرار للغزو الخارجي الذي تامت الارض العربية بحمله ، فالسلطة والوطن عقد في عنق الوارث يتباهى به كحلية ، سواء أكان هذا المالك شرعياً أم غير شرعي ، وعلى الآخرين أن يتقنوا السجود والتسبيح بحمده وتقديم القرابين على مذبحه .

ان العودة الى ينابيع التراث الشعبي والفولكلوري يمنح العمل الادبي فاعلية الانتماء وشروط البيئة ، والفنانون والادباء هم أجدر الناس بمزاولة هذا النشاط وفرز الموروث الوطني في نتاجهم ، وقد انتبه حيدر لهذه الخصيصة الفنية في أدبنا فاعتمد أسلوب (قال الراوي) في السرد وذلك ليسرد الراوي الأحداث معتمداً عناصر الاثارة والتشويق والعفوية والبساطة في الاسلوب ، غير أن المؤلف لم يتح لراويه أن يمارس دوره وقيادته للعجلة وانما كان كثيراً مايستحوذ على عجلة القيادة ليحدثنا عن الشعر أو عن فداحة العبودية ، أو عن يقينه ورؤيته الخاصة للعالم ، وعندما يرى نفسه وقد سيطر على سدة القيادة يرخي الحبل على غاربه لافكاره وعواطفه المجنحة وخيالاته الشعرية فتفيض عواطفه بصور دافقة بالرومانسية والرؤى واللغة المكثفة الشفافة ، ويبدأ في تجميع أفكاره في باقات لغوية تتواجد في جمل براقة هي أشبه بباقات المطر والربيع ، على ان هذه الرومانسية لصيقة بالنفس لانمجها وقد نستعذبها ، ثم ان طبيعة الرواية التي تنحو نحو الاطر الجديدة للرواية تتطلب هذه الفاعلية الشعرية ، ومن هنا أثرى حيدر عمله وشد القارىء عن طريق الأحداث المتداخلة وعن طريق اللغة الخصبة .

وتبقى صورة شاهين التاريخية او الواقعية اقل بريقاً منها في – الفهد – ، فالمؤلف في الرواية ينسج من خلايا عمله الادبي ذاتاً جديدة هي مزيج من صورة شاهين، ومزيج من تطلعاته ونظرته للحياة ، وتستأسد هذه الذات عندما يحول الكاتب البطل في عمله الى بطل تراجيدي فيه خصائص البطل اليوناني القديم، فهو يحمل عذابات (سيزيف) وفي داخله تمرده على القدر والظلم والعدوان ، ويتبنى – حيدر – بطله في جميع المواقف ويضفي على تصرفاته ثوب الشرعية والثورة ، وهكذا تتحول الثورة الى ثوب فضفاض يمكن احتواؤه وصبغه وقصه بطريقة تكون أحياناً مزرية . لاشك في أن شاهين ثائر ولد قبل أوانه ، هذه حقيقة حتمية تتوالد في نفوسنا خلال قراءتنا للرواية ، ولكن تصرفات شاهين كثيراً ماتطفح بالحقد والتشفي وتفيض عن نفس تعاني الاحباط والسير في متاهات الضياع والسقوط، وهذا أمر طبيعي تقود اليه طبيعة الاحداث والصراعات داخل الرواية فشاهين هو رجل بدائي التفكير والسلوك يصبغ العالم بهمومه ويجعل ذاته محور العالم ، بيد أن حيدر يحاول أن يقدم المسوغات والتبريرات دائماً وأبداً لاعمال شاهين ليضعنا في الضفة الاخرى ، ضفة الشك والارتياب .

جماع ما تقدم لا يقلل من قيمة هذا العمل الكبير الذي أنتجه حيدر بعد ان اطلع على تجربة شاهين الواقعية ذلك البطل المتشرد في المغاور والكهوف والعتمة ، يستوطن جوف الليل مهاداً ويفترش الشك والقلق قتادا يخزه ... ان شخصية شاهين الواقعية وضعت حواجز فنية وجغرافية أمام المؤلف وصدته عن ممارسة جميع طاقاته الفنية ، حتى وقع في نوع من الحيرة ، أيترك الدور للرواية ويغيب هو ؟ أم يتدخل في صياغة الأحداث والحوار ؟ أم يكتفي بالتعليق على الاحداث ؟ ولا شك أن حيدر وحد هذه الصيغ ودمجها ولم يكتف بواحدة منها بل استفاد منها جميعاً في عالمه .

تبدو في – الفهد – طاقات حيدر الروائية زاخرة بالقدرة على العطاء والخلق وتبشر بولادة كاتب عربي على نمط جديد يزاوج بين اللغة والشعر والأحداث ويعتمد علم النفس وأدواته أساليب علمية لاغناء الحديث الدرامي ، ويتكىء على رصيد فكري يمده بالقدرة على مواكبة الموجة الجديدة للرواية، هذه الموجة العالمية التي تتداخل فيها الأحداث ويغيب بين سطورها المضمون في تداخل وتزاوج وخلط للأزمنة في تواردها وقد نجح حيدر في محاولته أيما نجاح .

أما تسمية الرواية بـ « الفهد » فهو مفتاح هذه الرواية سواء من ناحية المضمون او الشكل ، فالفهد حيوان يكسر جميع الاطواق ولا تغتاله العادة وطباعه سريعة التقلب والتبدل ، وهو حيوان سريع الغضب والانقضاض على خصمه يمتلك مخالب واظافر فتاكة يأوي في اعماق الكهوف والجبال يحب العزلة والوحدة ، ومع ذلك فهو حيوان أليف لا يضمر العداء لأحد الا اذا تحرش به او هاجمه في عقر داره عندها ينطلق كالسهم او كمارد الاساطير لايعرف الا الفتك والبطش، ومن المعروف أن الفهد من الحيوانات التي كانت تأوي الى المنطقة الجبلية التي ينحدر منها شاهين ولكنه انقرض هذه الايام منها . وهكذا فان تسمية الرواية بالفهد يحمل التطابق الموضوعي بين البطل والتسمية ، ويحمل في تضاعيفه أيضا الخروج على المألوف في اساليب الرواية .

أما اللغة عند حيدر فهي في مستوى الفكر والشعر، فهي لغة مكثفة غنية بالرموز والدلالات ، وهي اللغة الاولى من نوعها في الرواية العربية من حيث زمنها وفاعليتها وقدرتها التعبيرية ومطابقتها لمضمون الاسطورة او الحكاية التاريخية .

ويأخذ الحلم الذي يراه شاهين في نهاية الرواية مدلولات شتى ، فهو يشكل المدخل الى النهاية من خلال جزئياته ، ويصوغ قالب الماضي من خلال صور الحاضر ، ويكرس الجهود الروائية في حزم ضوئية شديدة النفاذ الى طبيعة الاشياء وبلورة طبيعتها ، فالعرافون والقانون والملثمون وجميع اصحاب المصالح في جوع الفقير وعريه وذله يتآمرون وينصبون من انفسهم موازين للعدل والانصاف ويمارسون الارهاب على شاهين حتى في الحلم :

– لك في القصاص حياة فاقترب يابني ، انني اذبحك من اجل منجاة العالم وسعادته(١) . وفي الحلم تجز رقبة شاهين بالسكين التي يفرم بها التبغ ، وهذا تضمين الى أنه سيموت بنصل يقدمه بنو جلدته لساعد السلطة بعد محاكمة صورية يجبر فيها على الاعتراف بالخطيئة التي لم يقترفها قط، وهكذا يغيب نعشه وراء الأفق ويحاول الجلادون طمس المعالم ولكن الكلمة والحرف أخلد من الجسد ، ومهما رحلت سفن الأجساد فان امواج الكلمة الزرق تحط من غيمة الى اخرى لتزرع في الارض الخصب والتجدد والنماء والثورة .

(١) حكايا النورس المهاجر ص ٨٥ .

ويستمر شاهين في صموده ومواجهته لقدره حتى في لحظات الموت التي كان يسير فيها نحو الهاوية ، وهنا تكمن روعة ذلك البطل الفردي الذي يشهر سيفه في وجه الغدر والخيانة وهو يساق الى ساحات الاقتناص كوعل بري شرس ، انه يحمل قضية يرفض ببداهة الريفية والبدوية أن يزوغ عنها ، ويدرك أن مصيره المحتوم يجب ألا يفتح باباً لليأس ، فالبطل الاغريقي او التراجيدي يندفع طريق الموت والعرافون يتنبأون له بالسقوط ومع ذلك فانه يصوب رمحه ويسدده نحو قدره .

* * *

شهادات الروائيين

د. بديع حقي * جورج سالم * حنا مينه * صلاح دهني * فارس زرزور
كوليت خوري * نبيل سليمان * هاني الراهب * وليد اخلاصي

١ – ماهو مفهوم الرواية ، في نظركم ؟

٢ – ماهي غايتكم من الكتابة ضمن حدود هذا الشكل الأدبي ؟

٣ – هل مارستم أنواعاً أدبية أخرى ، وما هو الذي دفعكم إلى تفضيل الشكل الروائي ؟

بديع حقي

ج١ـ لا أحب ، على الجملة ، ان أصوغ تعريفاً لفن ما ، ويتمثل في وهمي ، أن من يتصدى لايجاد مفهوم لفن الرواية ، يحدده ويعرفه هو أشبه بن يتصدى لوضع حدود وسدود لقياس نهر عارم زاخر ، يتدفق سخاء وفيضاً ، ويتشعب فروعاً وجداول . ثم ان الرواية - ان تتبعنا نسغها الحي ينساب في جذع تاريخها الحافل - متفسح رحب لشتى الاتجاهات التي تجاذب مختلف المذاهب الأدبية وطبعت الرواية - في الغرب بخاصة - بميسمها المميز ، إذا كان لكل من هذه الاتجاهات مفهوم خاص لفن الرواية يحدد معالمها ويوضح أسسها .

وقد تناهى التراث الروائي الينا ، من الغرب ، عن طريق الترجمة والنقل ، على اختلاف الأساليب التي كان يرتديها ، فلقد عرف العرب ، فن الحكايا والسير ، بيد أنها لاتعدو ان تكون كلها قصصاً موشاة بالخرافة ، مليئة بالتزيد والغلو ، وضعت طلباً للمتعة والتسلية وإزجاء الفراغ ، وكان الأسلوب الذي كتبت فيه مباشراً ساذجاً ، يمتح الكثير من العامية السائدة ، وكان كاتب السيرة مجهولاً أو قل إنهم عدة كتاب ، أضاف كل منهم شيئاً واستصفى من خياله ما طاب وحسن لديه في السيرة الواحدة .

فلما استجلبت غرسة الرواية من الغرب لتنمو في تربة الثقافة العربية المعاصرة وتزهر وتؤتي أكلها ، طيبة سائغة ، لم يكن هناك معدى للمثقف العربي من ان يتأثر بمختلف الاتجاهات الأدبية السائدة في الغرب ، ويأخذ منها مايلائم مزاجه وطبعه ومجتمعه وكذلك ألفينا الرواية العربية المعاصرة تنحو منحى الرومانتيكية أو الواقعية أو الرمزية أو السريالية أو ماثلاها ، في أزمان مترادفة متلاحقة ، ويحار مفهوم الرواية بين كل هذه الاتجاهات .

لهذا كله يقف مفهوم فن الرواية متحفزاً متهيباً أمام الاتجاه الذي احب ، كما يقف الفارس أمام حصان شموس يريد ان يروضه ويكبح من جماحه ليلين سلساً ، منساقاً طيعاً . على ان فن الرواية يتبدى لي - إن شئت ان استدني مفهومه وان اجلوه على النحو الذي اعناه - يتبدى لي رحلة طويلة غنية بالتجارب ، رحلة الى أعماق النفس الانسانية ، ترصد نزواتها وبدواتها ورعشاتها مها تناهت في الدقة ، رحلة الى مضطرب المجتمع

الواسع ، تجلو ظله ومفارقاته وعيوبه ومآسيه ، رحلة الى متاهات الفكر تنفض عبثه وأوهامه وسرابه ، رحلة في مسار الزمن – تفجره وتمزقه أحياناً – فتنكفىء الى الماضي أو تثب الى المستقبل ، او تسعى ما بينها ، جارفة غازية .

وقد استطاع فن الرواية ان يجتذب رواداً عظاماً ، في رحلاتهم – الممتعة الخطرة معاً – وان يغريهم باكتشاف جزر ومدن وقارات – كذلك اكتشف (دستويفسكي) قارة بل قارات في رحلته الرائدة ، وضربه في مجاهل النفس الانسانية وحصر (جويس) في يوم واحد فحسب ، من روايته (اوليس) عن اسرار النفس وخلجاتها تترقرق في حوار داخلي متصل . وتيسر لبروست في رحلته المثيرة في الزمن ان يسوق أدق تحليل للفكر والذاكرة والحواس وان يصور مجتمعه تصويراً معبراً رائعاً .

الرواية في رأيي اذن رحلة طويلة شاقة في غابات النفس ومتاهات الحياة . فإذا وضعت مع القصة او الأقصوصة في قرن واحد ، بدت لي هذه نزهة قصيرة ممتعة إلى جانب تلك الرحلة الطويلة .

والنفس والحياة منجم غني لاينفد مهما تزاحم الطامعون في الاغتراف منه ، ولكنه لايعطيك شيئاً ان لم تؤت دربة وتجربة وذوقاً وعاطفة مستوفزة وبصراً جوالاً طلعة ، يعرف ، في طرفة عين ، ان ذاك البريق الذي يخلص اليه من الجوهرة القابعة في خدر النفس هو بريق جوهرة حقيقية لا بريق جوهرة كاذبة .

ان اول شيء مبذول للروائي هو الحياة نفسها ، يقول (مورياك) « ان الانسان لايستطيع ان يضع كتاباً إلا بما يعرفه هو نفسه من الحياة ، أعني لذاته وأوهامه نفسها فليس بقادر الا على وصف البيضة التي شق هو قشرتها وخرج منها » .

بيد ان الروائي لايتأتى له ان يجيد مايجلوه الا إذا عرف الحياة حق المعرفة ، فأساغ هناءتها وبلا آلامها (يقول مادوكس فورد) : (إن الألم هو من نصيب الانسان . أقول الألم ، ولا أعني الاستسلام ، أو اليأس الذي لاجدوى منه ، الألم هو الذي يسم الانسان الممتاز بميسمه ، حاملاً في طياته أملاً بالفرحة ، أملاً شبيهاً بالجوهرة المغروسة في الحديد ، وليس من شك ان الرواية تجود بمثل هذه الجواهر المتلألئة التي ترصع المعدن الخام) .

وكذلك يعمد الروائي الى صلصاله الذي يقتلذه من ضلوعه نفسها ليعجنه بيده اللبقة ويخلق منه شخصيات قصصية تدور في فلكها أحداث الرواية .

ج ٢ – كنت قد كتبت في مقدمة ديواني (سِحْر) : (يخيل إلي أن الفنون التي ابتدعها إنما تعد في جوهرها لحقاً بفن الشعر وتبعاً له) فهو أكمل الفنون جميعاً .

وما زلت عند هذا الرأي – وان كنت قد انسلخت عن الشعر منذ اكثر من ربع قرن – بيد انني أرى ان الروائي – في رحلته المثيرة الخصبة التي تحدثت عنها – أكثر حرية وانطلاقاً من الشاعر في أسلوب التعبير ، لأنه طليق من قيود الوزن والقافية . يقول الناقد (روجيه كايوا) : (ليس للرواية قواعد . كل شيء فيها ممكن ، إنها تنمو كما ينمو عشب مجنون على أرض غامضة) ولقد ارتضيت فن الرواية كوسيلة للتعبير ، لعلي أستطيع ان أجد في رحلاتي هذه مايرضي عبق الطموح تنفض الآفاق الرحيبة ، ومن يدري لعلي ان أظفر في مسرح نظري ، منطلعاً ، شارحاً ، ناقداً ملتزماً بقضايا أمتي ، مبدعاً نماذج من البشر ، جاسراً عما يضطرب في الصدر من مشاعر – ان اظفر لابقارة او بجزيرة بل بشاطيء صغير – ان اضع لبنة متواضعة في صرح الرواية العربية المعاصرة .

واحب ان اوضح بانني ابغي ان أحقق في أسلوب الرواية العربية ماطمح اليـه هكسلي في روايته (طباق)(١) – ان احقق موسقة الرواية العربية – ان صح هذا الاشتقاق – أي جعلها أشبه بسمفونية موسيقية . وقد عمدت – فيما انا أسعى في هـذا المنحى – الى شحن روايتي الاخيرة (أحلام على الرصيف المجروح) بجملة تتردد في حوار داخلي متدفق ، كلحن منفرد يهيم في سمفونية موسيقية ، متجاوباً ، واشياً بالحنين الى أرض فلسطين الحزينة ، المغتصبة الممزقة . كما عمدت الى ذلك في روايتي (جفوت تسحق الصور) حين سقت في حوار داخلي متصل ، جملة تلتم على شفتي بطل الرواية بين الحين والحين لتجلو حبه وحنينه وأحلامه .

وكانت أداتي في هذا كله الاعتماد على الاسلوب الصافي والاستعانة بالصور المترادفة الملونة . وليس من شك ان تجربتي الشعرية قد اتاحت لي ذلك ، ولست في الواقع بأول

(١) ترجمة العنوان hoint Caun lir point وتعني في الموسيقا : اللحن يساوي لحناً آخر .

مبدع في هذا المجال ، فقد اخذت بدرجة (فولكنر) في اتكائه على الصور الشعرية - لاتنس أنه كان شاعراً قبل ان ينصرف الى الرواية ، لاسيما في روايتيه (نور في آب) و (التخيل البري) ، كما تأثرت بالكاتبة (فرجينيا وولف) في روايتها : (الامواج) وكان ينبغي لي الى ذلك ان استمد من روافد جمة في التعبير الروائي ، أظهرها وأقواها : الحرص على التصوير الدقيق للاشياء التي تصافح البصر أما الاسلوب فظل يعتمد على الجملة النزقة الصافية المتعرجة في مسارب النفس ، المشحونة بالالفاظ الموحية المنتقاة ، على ان قوام الرواية - وان تأثرت عندي بالصور الشعرية - يختلف في الواقع عن قوام الشعر وطبيعته وجوه . ولعل هذا الاختلاف هو الذي حمل الشاعر (فاليري) على القول حين سئل عن سبب امتناعه عن الكتابة في حقل الرواية ، انه لايستطيع ان يكتب مثل الجملة التالية : (خرجت السيدة الماركيزة من بيتها في الساعة الخامسة).

ومعنى هذا أن فيما تتضمنه الرواية جملاً تتدرج في الكلام العادي وأن فاليري لمعروف بحرصه على انتقاء كلماته وانتخابها - نثراً أم شعراً - لا يسيغ ان تمر على قلمه ، اذ يسعى في ملعب الصفحة ، جملة هي أشبه بالكلام المقول وكذلك جاء أسلوبه ، حتى في مسرحه الفكري ، منتخلاً نقياً كالالماس .

بيد أنني أجد ، على اعجابي بفاليري وتأثري بشعره في مطالع عهدي بالنظم ان الروائي نفسه لا يتأتى له وهو يقضي الى غاية الرواية ، أن يسجل كل ما يضطرب في خياله من صور ومشاهد . انه ينتقي ويصطفي من جملة الحركات - حركة أشخاص القصة أو حركة الفكرة القلقة تريد أن تنطلق من الشفة حواراً - انه ينتقي ويصطفي الحركة المناسبة ليجلوها بكلماته على نحو مبتكر، هذه الحركة عندي - وصفاً أو حواراً - تتجلى في سوقها في الرواية بصور مترادفة تكاد تماثل الصور الشعرية وحركتها في القصيدة، ولعل هذا يفسر لك انني ادخرت حين انحدرت من سماء الشعر - يا لشوقي الى نجومها المنطفئة في قلبي ! - ادخرت هذا الولع الظاهر بالكلمة الموحية وشحنها بالصور .

ج ٣ - أجل مارست الشعر ، وكانت تجربتي فيه رائدة في القطر العربي السوري . كنت أول من أخذ بالرمزية وارتضاها منحى مميزاً في التعبير الشعري بما تسفحه من صور غائمة وما تريقه من ألفاظ منتقاة سحرية ولعلي أن أكون أول من كتب الشعر الحر ، في قصيدة (الأرق) المنشورة عام ١٩٤٣ في الصباح وقصيدة ليالي بغداد المنشورة عام ١٩٤٥ في الدنيا وقصيدة (حنين) المنشورة في الاديب عام ١٩٤٧

(وخريف غابة بولونيا) المنشورة في النقاد عام ١٩٥٠ وقد ضمها كلها ديواني «سحر» الذي نشرته مجلة الأديب اللبنانية عام ١٩٥٣ ولست أقصد هنا النفج والزهو فأنا أزهد الناس - كما يعرف الاخوان والاصحاب - بالشهرة وأبعدهم عن النرجسية ، ولكنني أتمنى بعض النصفة من النقاد حين يؤرخون الأدب في بلادنا .

وقد انصرفت عن الشعر لا قصوراً ولا عجزاً بل إثر أزمة عاطفية ألمت بي ، حملتني على أن أحدر لطرائق المتقدة المتطلعة الى ميدان القصة والرواية وكان علي ان أكتب شيئاً ، أي شيء ، فما أقدر على التزام الصمت وكذلك صدرت مجموعتي القصصية « التراب الحزين » ورواية « جفون تسحق الصور » ورواية « أحلام على الرصيف المجروح » وانتهيت من رواية « همسات العكازة المسكينة » التي ستصدر في العام القادم .

وقد عملت في ميدان التعريب فنقلت روائع الشاعر الهندي « طاغور » في الشعر والمسرح وعددها « ستة » الى العربية ، كما نقلت بعض آثار غوغول وهمنغواي ، ثم أمسكت عن التعريب منذ أمد فالتعريب يتطلب منفسحاً من الوقت واسعاً ودأباً وصبراً وجهداً موصولاً بهمة الشباب ، وكذلك تجد أن الحنين - وبلغتها - قد ألجأتني الى عمل أدبي - أرجو أن يكون مبدعاً - هو العكوف على الرواية والانصراف اليها .

أما جنة الشعر - واحنيني اليها ! فقد أغلقت أبوابها في وجهي منذ أمد بعيد ، تراني أعود الى جنتي المفقودة ؟

جورج سالم

ج١ – لم يتح لي حتى الآن أن أكتب الا رواية واحدة هي رواية « في المنفى » ولست أدري الى أي حد يمكن أن أطلق عليها اسم رواية بالمعنى البزاكي للرواية .

ومع هذا ، فالرواية في مفهومي ، هي رؤية للعالم والحياة من خلال مجموعة من الأحداث تمتد في فسحة مكانية واسعة ومجموعة من الأشخاص يتحركون في الزمان ، ويعيشون زماناً نفسياً خاصاً بهم . ولست أعتقد أن الرواية هي تصوير للعالم الخارجي (المكان المرئي وزمان التقويم) بل هي خلق واقع جديد ، قد يحاذي الواقع المرئي المعاش وقد يبتعد عنه ، الا أنه ليس نسخة عنه في أية حال . ان القدرة على خلق عالم داخلي أو خارجي ورصد الزمان النفسي لحياة الأشخاص الذين يتحركون في هذا العالم الذي صنعه الروائي والتعبير عن الوضع البشري والمصير الانساني من خلالهم أبرز خصائص الرواية في اعتقادي .

في هذا الواقع الجديد خلق ، وهذا الخلق قد يثبت لحظات الحياة العابرة ، وقد يبصر القارىء بها فيزيد احساسه بالحياة ووعيه لها عمقاً ، وقد يمهد الى تجاوزها في أحسن الأحوال .

وفوق ذلك وقبله ، هناك طريقة التعامل مع هذا الواقع الجديد الذي خلقه الروائي واسلوب تقديمه وتناوله ، أي التكنيك الذي يلجأ اليه الروائي في خلق ذلك كله . فالروائي انما يكتب رواية أي أثر فنياً ، بغض النظر عن كل نواياه الاخرى . والرواية طريقة في سرد الحدث أو الاحداث وليست مقالاً ولا بحثاً فلسفياً ولا خطبة .. ونجاح الروائي أو اخفاقه مردهما الى مدى سيطرته على الطريقة أو ابتكار طرائق جديدة خاصة به (كافكا ، بروست ، فوكنر) .

ج٢ – الغاية من الكتابة عندي ، من حيث العلة الأولى وبشكل عام ، هي مجابهة الشعور بالموت على الصعيد الفردي والصعيد الجماعي والتغلب عليه ، وتعليق لهذا الشعور الذي يحاصرني أبداً . لهذا كانت الكتابة عندي ضرباً من التطهر أجد فيه المنجى والخلاص وأكاد أقول الفرح ، الفرح الحقيقي الوحيد .

فاذا أخذنا هذا بعين الاعتبار وانتقلنا الى الغاية من الكتابة ضمن حدود الشكل الروائي ، ومن خلال تجربتي الروائية (في المنفى) ففي وسعي أن أقول ان غايتي في هذه الرواية أن أنقل رؤيتي للحياة ، ومن هنا فان رواية في المنفى ليست رواية تاريخية ولا رواية نفسية ، أو اجتماعية ، بل رواية فكرية . فأنا لم أصور حقبة من التاريخ بأشخاصها ومشكلاتها ، ولا فئة من المجتمع ولا طبقة من الطبقات . كان هدفي أن أصور

وجود الانسان في هذا العالم وبحثه عن خلاص وعن معنى حياته . وربما لم يحالفني التوفيق في التعبير عن ذلك كله جميعاً ، ولكن هذا ما سعيت اليه ، وللنقاد وحدهم أن يقرروا مدى نجاح هذه المحاولة .

ومن جهة اخرى فقد بدا لبعض النقاد المتسرعين أن في رواية في المنفى تأثراً بكافكا مرة أو بكامو مرة اخرى ، وأعترف أنني قرأت هذين الروائيين وأحببتهما كما قرأت معظم الروائيين الاوروبيين والاميركيين والروائيين العرب ، وليس من شك في أن الرواية العربية كلها متأثرة بالرواية الغربية ، وليس من شك في أن ظل كافكا ينبسط ، بعد ظل دوستويفسكي، على الرواية الحديثة كلها ولا سيما من حيث التكنيك . ولكن التأثر يتوقف عند هذه النقطة وحسب ، وقد غاب عن بعضهم ماوراء التكنيك ، وغياب ذلك في النقد الادبي خطيئة قاتلة .

صحيح أن المعلم بطل رواية في المنفى يأتي الى العالم مرغماً ، ويموت محكوماً عليه بالموت كأبطال كافكا وكالانسان نفسه (لماذا ننسى هنا المعري !؟.) الا أن حياته رغم كل الآلام التي مر بها لم تكن عبثية كحياة أبطال كافكا وكامو ، لقد مات ؛ ولكن كان لحياته معنى ، ذلك بانه أحب ، ومحبته هي التي أعطت حياته معنى انسانياً ، وأعطت ألمه مبرراً ، وهي التي أغنت كيانه فلم يعد وجوده باطلاً، من هنا تقوم ثغرة في صميم تفسير النقد المتسرع لهذه الرواية .

تلك كانت غايتي من كتابة هذه الرواية ، ولست أزعم أني بلغت فيها ما أريد، فما أكثر ما تقصر الوسائل عن بلوغ الغايات .

ج٣ — كتبت القصة القصيرة قبل كتابة الرواية وبعدها . وتكاد تكون القصة، في اعتقادي نوعاً أدبياً يختلف كل الاختلاف عن الرواية . فاللحظة التي تسعى القصة لاقتناصها والتعبير عنها لاتستطيع أن تعبر عن الحياة كلها ، مهما بلغت قوة القاص. والرواية وحدها هي التي تستطيع أن تنقل الحيوات في غناها وتشابكها والحياة في ديمومتها وامتدادها وسيلانها ، والاشخاص في تعقدهم وعوالمهم الخارجية والباطنية تداخلاً مختلفاً متبايناً متناقضاً غنياً . ولهذا فحين يغامر كاتب بنسج لحمة حياة جديدة فسيجد أن القالب الروائي هو أنسب القوالب الفنية لذلك . وهذا ما يجعلنا نجد بين الادباء عشرات الشعراء والقاصين (وبين القصة القصيرة والقصيدة وشائج قربى، ان لم نقل انها البديل النثري للشعر في عصر التكنيك والحداثة) الا أن الروائيين منهم قلة قليلة جداً .

حنا مينه

ج ۱ ــ ليس لدي مفهوم خاص ومحدد عن الرواية ، والأصح أن هـذا المفهوم ، بما تفيد دلالة الكلمة ، لم يكن موضع اهتمامي يوماً ، لأني كتبت الرواية قبل أن يتحدد لها مفهوم عندي ، وكتبتها دونما اعتبار لمفاهيمها النظرية والجمالية ، أي أن هذه المفاهيم لم تكن يوماً مقاساً أفصل عليه ثياب رواياتي .

ليس معنى هذا أن المفهوم الروائي ، لدى كاتب مـــا ، ليس خليقاً بالاهتمام ، لكن السؤال هو : من الذي يكتشف هذا المفهوم ويستخرجه ويحدده للقراء ؟ الناقد طبعاً ، الدارس ، وربما القارىء ، وبكلمة ، كل من تتبع روائياً ما واستطاع أن يوضح صورة عن طريقته في تناول المادة الروائية وصياغتها حدثاً وشخوصاً .

لقد كنا جيل التجريب في الرواية العربية ، اذ لم تكن لها ، في بداية الخمسينات من هذا القرن . تقاليد ولا تحديات عندنا ، ولم تكن ثمة كتب ـــ كما صار فيما بعد ـــ تتحدث عن أصول كتابتها ، من حيث الايقاع والتشويق والحبكة والنسيج الخ .. ولم يكن لها نقاد ، وحتى قراؤها ، كما هم اليوم ، كانوا ندرة ، وكان دور الرواية ـــ والتاريخية خاصة روايات جورج زيدان ومعروف الارناؤوط ـــ تسلية القارىء ، وتقديم وجبة من المواعظ الاخلاقية اليه ، فاذا كان لها مغزى آخر ، فليس سوى مغزى الحكاية ، في الحض على فعل الخير ونبذ الشر ، وتعميم فكرة الخير والشر ، والنسج ، في حالات أخرى متطورة ، منسج غادة الكاميليا لدياس و « زينب » لهيكل .

وعندما ظهرت رواية « نهم » لشكيب الجابري ، كان طعمها كطعم وجبة السمك المعلب ، لاتدري الى أي بحر ينتسب ، فلو أنك أبدلت الأسماء العربية بأجنبية لما خسرت القصة شيئاً ، وحتى بعد ذلك ، ظلت الرواية في البيئة الفوقية ، ولم تتخذ البيئة الشعبية مهاداً لها إلا في أواسط الخمسينات .

ج ۲ ــ كانت غايتي من كتابة الرواية تصوير قطاع واسع من البيئة المحلية التي عشتها ، وكان هذا النوع من العمل الروائي يعتمد الحدث كما في « المصابيح الزرق » وذلك لأن الأحداث التي عرفتها وعانيتها كانت كثيرة ، عريضة ، وكانت الرواية ، كأداة استيعابية

تمثل هذا المهاد الواسع • هي الملاءة ، اضافة الى النفس الطويل في القص الذي استشعرت قدرتي عليه ، أو فرض نفسه علي دون أن أدري ، فكان أن تحولت عن كتابة القصة القصيرة الى الرواية ، وتنوعت رواياتي بين الحدث والموقف والرؤية ، لكنها ظلت ، في جميع أشكالها وأساليب تعبيرها ، تستند الى البيئة المحلية ، الشعبية والجماهيرية فتترجم عنها وتحاول جهدها ، أن ترسم لوحتها .

ج٣ مارست كتابة المسرحية . أول عمل ادبي كتبته كان مسرحية بثلاثة فصول ، ذات نبرة اجتماعية نضالية وأخلاقية ، ومن المستغرب أنني اهملتها فضاعت في الواقع والذاكرة ، حتى انني لا اذكر عنوانها ولا تفصيلاتها ، وكان ذلك خلال الحرب العالمية الثانية .

بعد ذلك تحولت الى كتابة القصة القصيرة ، ونشرت في الاربعينات عشرات القصص القصيرة ذات الطابع السردي الواقعي ، وقد ترجم بعضها الى اللغات الأجنبية ، ومن اقدم تلك القصص « طفلة للبيع » التي اكتشفت بعد ربع قرن انها مترجمة الى الروسية ، و « ابنة معلمي » و « الذئاب » التي تتحدث عن الذين احتلوا لواء اسكندرون العربي وهجروا منه ، وغير ذلك ... وقد ضاعت جميع هذه القصص ، بما فيها قصص جيدة مثل « جمرة السنديان » و « الكنتجة » و « في المطبعة » و « أبو عمر » وهذه الأخيرة فازت بالجائزة الأولى لمجلة الجندي عام ١٩٥٦ ، وضاعت معها مخطوط روايتي « الخيط الذي لا يرى » ولست آسفاً عليها إلا بمقدار ما يأسف المرء على أعمال تعطي فكرة عن بداياته الأدبية . وفي وسع الباحثين ان يعثروا عليها في صحف ومجلات سورية ولبنانية ومصرية مثل ، « التلغراف » « الطريق » « الثقافة » « الوطنية » « الجندي » « الاذاعة » وكتاب صدر في القاهرة عنوانه « ١٥ كاتباً من سورية » ..

وعندما بدأت كتابة الرواية عام ١٩٥٢ ، توقفت عن كتابة القصة حتى العام ١٩٦٨ ، عندما كتبت « بطاقة توصية » « النار » رسالة من أمي » « على الأكياس » « الابنوسة البيضاء » في مجلة « المعرفة » ومأساة « ديمتريو » في مجلة « الطليعة » السورية

كذلك كتبت في الدراسة والنقد ، وان كنت لا أعتبر نفسي دارساً أو ناقداً ، وكنت أكتب باسم « عمر الوفائي » أحياناً ، ولي كثير من هذه الأشياء في برامج الاذاعة مثل برنامج « مع القصة » « وخاطرة الصباح » والمقالات الاسبوعية في الصحف ... غير ان الرواية ظلت أداتي الرئيسية ، وأنا اتابع اعتمادها ، فإما أن أكون روائياً أو لا أكون ، ودافعي إلى ذلك شرحته آنفاً .

صلاح دهني

الصفحات البيض أمام القصاص أو الروائي أرض خلاء ضمن حي عامر بالمباني الصغيرة والكبيرة ، الواطئة المتواضعة والشاهقة الباذخة . ويأتي الكاتب فيقيم بناءه ، يبني بيته بين البيوت ، بنحو متساوق متناغم مع مابني قبله ، من بعيد ومن قريب ، مضيفاً الى كل ما سبق نكهته الشخصية .

كلمة الأمس تجد صداها في كلمتنا اليوم ، حوار مستمر ومتنامي الغنى يقوم بين الاحياء والأموات . في صمت الحدائق التي زرعها غيرنا ، نتعبد ، ننهل ، نعطي . تبهرنا سطور ، كلمات ، صفحات من سبقونا على طريق المغامرة البشرية ، يشغفنا تنوع التجارب الانسانية . وفي المشهد الذهني للمؤلف تنطبع ذكرى تلك القراءات ، وتضيف اليها التجربة الذاتية بجاميع التفاصيل المرئية ، والمسموعة ، والمعاشة التي تختزنها الذاكرة . لذا ، جعلت الاسطورة الاغريقية الذاكرة أم ربات القرائح . فعبرها يصوغ الكاتب فيض أحاسيسه وينجبا شكلاً وألقاً . من هنا كان الكاتب شاعراً ورسولاً معاً ، يذكر الناس بسر بداياتهم . فالماضي الذي صيغ كلمات وصفحات ليس مجرد سبق للحاضر الذي نعيشه ؛ انه منبعه . وعندما يرتقي التذكر اليه لا يسعى لأن يضع الأحداث في مواضعها وضمن اطارها الزمني — ذاك شأن الكتاب المدرسي — بل لأن يبلغ دخيلة الفرد ، وليستكشف ماهو اساسي في اعماق الانسان

حتى إذا دقت ساعة العطاء ، والتهبت النار تحت المرجل ، تجددت الذكرى التي كانت في اعماق الكاتب شوقاً ، وتلظى الشوق الذي انقلب تياراً مخبوءاً في مكنون حساسيته ، وتحول ذلك كله الى عمل روائي .

★ ★ ★

ما المهم في الرواية ؟ ليس رونق الثوب بل مادته .

في الرواية كما أحيا ، كما كتبتها ، لاتوجد جمل طنانة ، لايوجد « أدب » بالمعنى المفخم . هنالك قبل كل شيء ، وأهم من كل شيء : الانسان .

والانسان ليس مجرد آلة تستخدمها الطبيعة لتؤمن لهذا العالم القدرة على الخصب من جهة ، والانجاب من جهة ثانية . إنه بذاته خصيب ، خالق ، ويضحي شيئاً فشيئاً

تحت أبصارنا ، ومع توالي الصفحات ، مبدع مشروعه الشخصي : أن يجعل الأرض تنجب لتؤمن سعادته هو ، التي هي صورة سعادة الجماعة ونموذجها المختار .

ليس الغرض من الرواية اذن أن ينصب قلق الكاتب على ايقاع معين ، او لون ، او لعبة شكلية . القلق الاول هي الحقيقة. والحقيقة بداية الحرية ، وأول طريق التغيير . ان الشهادة الاجتماعية او حتى الاثنوغرافية التي تتجسد بها الحقيقة ، حلت محل القصة الخيالية والحبكة المستوحاة من غير واقع الناس . بات يبدو كما لو ان الواقع تكشف اخيراً عن غنى يفوق غنى الاختراع الصرف .

لن ابحث طويلاً في جغرافية القارة الروائية عن الاتجاهات والتفاصيل: الواقعية الاجتماعية ، الغنائية ، النفس الملحمي . . اقول : والرواية الاجتماعية ، ذاك هو الهدف. حيث يقف الكاتب ليصف لنا الشرط الانساني في تحققه اليومي ، ليقول لنا اننا لانبدأ من عللنا . نعيش معها ، ونسعى لأن نتجاوزها .

لا يكفي أحداً أن يلاحظ أن هناك جداراً . يجهد لأن يجد باباً يخرج منه .

يمسك الكاتب موضوعه . يقول: هو ذا موسمي لاح وبشر . وينطلق الى القطاف.

تبدأ الصعوبة حين تكشف تلك الحقيقة المرة : ان ثمة قطيعة قاسية كالسان ثقافة، وبين انسان الطبيعة . وفيما بينهما بياض مدوخ ، عليه ككاتب روائي أن يفك رموزه. والبياض هذا الصفحات البكر بيداء تتسع لملحمة جديدة ، تنهض عليها قصور مضعضعة مبنية على رمال الامل ، حيث الآلهة تتناوش البشر .

مهمة الرواية الاجتماعية منذ تلك اللحظة أن تجعل الفرد يعي قدرته ، وحريته التي يعتقد انها لا تبارى . ويتسامى الكاتب مع مهمته ، ينقلب رسولاً ، بمقدار مايحمل على عاتقه عبء ايقاظ الناس ، وتحريكهم . انه لايرى في جمود مجتمع قروي -مثلاً- نسيته القرون وسقط من ذاكرة الزمن ، سوى مجموعة متماسكة من الارادات الحبيسة ، من الاضطرابات القابلة للانفجار . القصة الحقيقية عند ذاك هي قصة طفولة العالم ، وعهد حلم ، وحلم طفل ، وقصة الناس هي الانين الكبير ، لأغنيته الطويلة الجنائزية ، نشيد اليأس، الذي يتطلع فيه الشعب لأنه يهدهد آلامه ، ويواسي جراحاته او ينومها، في انتظار الفجر البعيد الذي سيأتي .

لدى الكاتب هوس البحث والتنقيب في التجربة الانسانية . يعيش ، يحدق في

الناس الذين يعيشون من حوله ، ويسطر شجونه وشجونهم ، يكتب شهادته الشخصية كما رأى الأحداث والدنيا عبر منظاره ومفاهيمه .

والكاتب الروائي يرضيه أن يشعر بأن فنه يتفوق على غيره من الفنون الدرامية في أن أبطاله ليسوا مجرد لوحات او تماثيل منتقاة في رواق متميز . بل هم شخوص من لحم ودم ، من ابناء المجتمع الذي يعيش فيه . في روايته يخرج الشعب عن صمته، يفتح القبور الصم ، يهرب من أرض النسيان الطويل التي ترك فيها .

★ ★ ★

مفهومي عن فن الرواية ؟

لن أضيف الى ما قلت شيئاً كثيراً. لن أكرر كليشات معينة . ولن أشارك بتقديم تقريري الشخصي ضمن النمط التقليدي .

أما عن أسلوبي ، فلا أدري كيف أعرضه حالياً . انني أكتب فقط. أعيش وأكتب. وأرجو ألا أتمكن قط من ايجاد تعريف . فأنا أعتبر كل عمل يجب ان يكون تخلياً عما سبقه ، خطوة جديدة في التجريب نسبة لهذا الذي سبق . فاذا أمكنني يوماً أن أعرف أسلوبي ، فذاك يعني عندي أنني سقطت في شكلية من نمط ما ، وأرغب بكل ما في من قوة أن أتفادى ذلك .

على انني سأجيب عن دوافعي للكتابة .

اعتقد أنني ـ شأن الكثيرين من أبناء جيلي ـ قد ولدت روح التمرد في نفسي منذ اليفاعة . شاركت كثيري في الاضرابات المدرسية ضد الافرنسيين ، عاركت ، حاجرت ، أوقفت ، وخلال وجودي كطالب لمدة أربع سنين غنيات ، ثرات ، في باريس ما بعد الحرب ، استيقظ ضميري وتفتح وعيي على الفكر الاشتراكي . أنا لم أنتظر الثورة التي جاءت فيما بعد بنحو ما . كانت جزءاً من تكويني ، تدخل نمط حياتي ، وكنت جزءاً من الضمير العام الذي مهد لقيامها . انها لم تثر في تمزقاً حقيقياً . فلم تضطرني حقاً لاعادة النظر في نمط حياتي أو في نظرتي الى الأمور ، وان كانت قد تطلبت مني مراجعة مجرى معتقداتي ، لتجعلني أحياناً ، وفي جوانب معينة ، أكثر ما أكون ايماناً بها .

قبل أن تنتقل الثورة من حيز الأمل الى حيز الواقع وبالصورة التي جاءت بها

كتبت الصيغة الأولى لروايتي الأولى « ملح الأرض »(١) رغم أنها تظهر الآن فقط . كان ايماني راسخاً في أنني أسير ضمن الخط الثوري اذا أنا ساعدت بقلمي على تشريح الواقع وبسط قسوته للناس الذين يجهلونه أو يتجاهلونه . كان همي أن أحث القارىء على أن يطرح على نفسه تساؤلات جديدة دائمة تؤدي الى تدمير القيم الحالية عنده . فمن واجب جيلنا أن يجد في الفن صيغاً خاصة في التعبير ، وان يستبعد سلم القيم الذي نما وتأصل فينا نتيجة تكويننا الأساسي الاستعماري . وهذا يعني أننا في فترة قطيعة ان في حياتنا اليومية أو في عملنا . وما يتحلى به كل منا من وعي لمهمته يتخذ أهمية محسوسة داخل النشاط الثوري . من هنا تنبع أهمية الوضوح التام ، وبساطة التعبير ، والدقة الفائقة في عملنا ككتاب وفنانين ، وهذه هي الأمور الوحيدة التي التزمت بها أشد الالتزام فيما كنت أكتب ، حتى كاد بعض المتأنقين أن يأخذوها علي .

الشيء المهم في تجربتي كان عندي أن أسمع همس القرية النائية ، وما تصخب به من أشواق ومصائر . هذا الهمس الذي يوسوس في اذن كل كاتب وفي ضميره ، يفسره الكاتب حسب حاجته هو ، وغنائه هو ، وقلقه هو . وكان جل ما أحرص عليه من الوجهة الدرامية أن أرى التسلسل المؤدي الى وقوع الحدث الدرامي الكبير في العمل الذي أكتبـــه ، موصولاً دوماً بتنامي التوتر الداخلي والانفتاح متعادلين . فالموضوع الملحمي الاساسي الذي يتجسد في الزمن الثـــاني من الرواية يمازج والموضوع الفولكلوري ، وأحياناً الاثنوغرافي . ثمة تواشج وتكامل فيما بينهما يتقدمان موكب الأحداث ، الناس ، الفواجع الفردية الصغيرة والجماعية الشاملة . والصفحات الأخيرة تقف عند آخر مـــدى احتمال الجماعة ، عند تخوم التغيير الذي كان مقدراً له أن يأتي ، الذي اتى بنحو ما وصورة ما مع قانون الاصلاح الزراعي وتعديلاته منذ عهد الوحدة الى اليوم .

إن هذا الارهاص بما سيأتي ، هي مهمة رواية « ملح الأرض » ومهمة كاتبها ، الروائي الذي أخذ على عاتقه ان يقول للناس مالم يقله أحد قبله عن تلك المنطقة المنسية من أرض البشر ، هذا الارهاص ليس نبوءة حقيقية ، فقد كان يقيم بنحو غامض في ركن ما من الوجدان العام . لكن الحركة العجيبة للمغامرة البشرية كان يمكن ان تؤخره عشرة أعوام أو عشرين عاماً أخرى .

---

(١) منشورات اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق .

قضية فردية قضية « عويصة » ؟ لا . قضية جماعية ، قضية الجماعة . أي في آخر المطاف قضية ثورة الفرد والجماعة على شرطهم القاسي . وقد اكتشفت ان العنف الثوري – وهو ليس من مميزات الرواية – أشد وجوداً في الضمائر منه في الوقائع . وأم الأحداث روائياً . وأروعها انسانياً ، ليست دوماً تلك التي نجدها في ثورة النضال والكفاح ، بل تلك التي تشير الى مقدمات العهد الثوري وبدايته والى تغيير كلي في ادراك الزمن ، تلك ملاحظة شخصية وجانبية

• • •

عانيت كتابة المسرحية الذهنية الطويلة (ديان بيان فو) والقصيرة (يحيا البطل؟، الذين هم بيننا ولا نراهم ..) وكتابة القصة القصيرة ، والقصيرة جداً ، وكتابة السيناريو السينمائي ، فضلا عن الرواية .

كنت دوماً أنقب عن الحقيقة من حولي ومن خلال الحقيقة البشرية . أنظر فأرى الحياة صعبة ، متعبة ، رمادية . أقول : خلق الله الانسان في يوم غضب . أبحث عن الحقيقة ولا ابلغها . أهي هزيمة ؟ وفيما أنا على المنحدر ، على بداية الهاوية ، تعيدني الى رشدي محبة الناس .

أقول : لدى الناس آلام اخرى ، ولدى بهم أفراح اخرى .

وقد قصدت دوماً من خلال ما كتبت أن يظهر القارىء على الأرض التي يعرفها من بعيد أو من قريب ، فجأة ، ومن حيث لا يحتسب ، عالم آخر ، عالم منسي ، مجهول ، مشحون بالتحديات . عالم كل شيء فيه صحيح ، صادق ، بما في ذلك .. حلاوة الموت .

★ ★ ★

فارس زرزور

ج١ – الرواية هي احد الفنون التي واسطتها الفكر والرؤيا والقلم وتوضع في حرص ودأب لتكون في خدمة الانسان . قد يكون هذا المفهوم قد نتج بعد قرون طويلة من ظهور الفن الروائي لأول مرة ، إذ ان الذي كتب الرواية للمرة الاولى لم يكن يخطر له على الاطلاق ان يقيم او يجد تعريفاً لما يكتبه . كانت غايته الاولى على الأرجح هي بث شجونه او املاء فراغه او لربما حبه للظهور . ولاشك في ان هذه بواعث تستحق النظر والاخذ بعين الاعتبار . غير انه مع مرور الزمن وظهور الحضارة وتعقد المشاكل الانسانية بظهور هذه الحضارة بات الكاتب يجد نفسه ملزماً ومسؤولاً تجاه محيطه عما يكتب ، اي انه وجد نفسه مضطراً لأن يتحدث عن قضايا الناس بادئاً بقضاياه الشخصية إذا كان يعيش في غمار المجتمع او بقضايا اقرب المقربين اليه على فرض انه ليس

مقدوداً من حجر او هابطاً من كوكب آخر لاتصله بكوكبه اية صلة من الصلات . وعلى هذا نرى ان قضايا ومشاكل الناس في القديم تنحصر في امور جد ضيقة ويمكن تلخيصها في كلمة واحدة هي حرصه على الحياة ، بالأمن ، بالرغيف، باشباع رغباته الفيزيولوجية. وعند ظهور الآلة والملكية ، بزغ في العالم فجر جديد ، وبزغت معه قضايا ومشاكل جديدة بدأ الناس يعانونها لأول مرة ، ووجد الكاتب اتيجة ذلك ينجرف مع التيار ويصحو على هدير الآلة والسعي وراء الملكية والاقتناء والرسوخ في الارض التي يعيش فيها وبدأت أفكاره تدور في دوامات الحاضر وضجيجه وتمخضه . فأشرع قلمه وراح يكتب واضعاً نصب عينيه غاية يصبو الى تحقيقها وهي إطلاع الناس ما أمكن على العقبات التي يمكن ان تعترض طريقهم في المسيرة التي تقودهم اليها قوانين الحضارة الجديدة وذلك قبل ان تصدر هذه القوانين ، لأن القوانين نفسها لم تكن إلا وليدة الظروف الناشئة عن الحاضر الذي يمدّ اجنحته ويرفع رأسه في الظلام الغامض ، وكما بدأ المفكرون والمصلحون وذوو النيات الحسنة في تجنيب الناس الكوارث التي ينتظر أن تحيق بهم ، ساهم الروائي بدوره في هذا المجال وراح يضع موهبته وثقله بتطلعاته ورؤياه الى المستقبل. تمهداً الطريق بكل ما أوتي من صبر ودأب لبني البشر ابناء جلدته ليكونوا على مستوى المسؤولية التي يتسابقون اليها وينجرفون وقد أعشت عيونهم الاضواء الخاطفة للانظار .

ج٢ — اعتقد — وأنا ابن هذا القرن المتلاطم — وقد برزت في محيطي من العقبات ماتجعل القلم يرتجف أمام تذليلها ، وأرى شعبي وأمتي تخوض حرباً شعواء لاهوادة فيها مع أشد رؤوس الاستعمار خبثاً وضراوة لدرجة أن أرى بيتي وأسرتي في بعض اللحظات مهدّدين في كل لحظة . وإن أنس لا أنس تلك الليلة التي بدىء فيها باطلاق الرصاص في شوارع دمشق واستمر طويلاً وكان ظني في تلك الليلة التي كانت معارك تشرين في ذروتها كان ظني بأن العدو قد ألقى فوق المدينة مغاوز من المظليين ولم أجد في حيلتي سلاحاً غير سكين المطبخ. ماذا لو هبط مظلي فوق سطحي .؟ سيبدأ بالدفاع عن نفسه باطلاق الرصاص على كل حي . وقد دفعني الحذر لأن أهيىء لعدوي الهابط من الجو كميناً استطيع فيه ان أناله قبل ان ينالني أو ينال أحداً من أسرتي . فما هي غايتي من الكتابة في حدود الرواية ؟ كنت قبل ان تتبلور قضية فلسطين قد بدأت أعي حياتي المتواضعة التي أعيشها مع أسرتي وأقاربي وجيراني في حينا القديم ذي البيوت الطينية والمفتقرة الى أهم ضروريات العيش الكريم. كنت في ذلك الحين أسخر قلمي لفضح أساليب العيش البدائي في عصر الذرة والكهرباء والماء وأجهد لرفض وجعل الآخرين يرفضون اساليب ذلك العيش ، محاولاً ان افتح العيون والآذان على طرق العيش الأفضل وان أجعل الناس يهيئون انفسهم ليكونوا مستحقين لذلك العيش الأفضل . وقد عرفت من خلال تطلعاتي القريبة ان هناك فئة من الناس غيري ليس فقط يتجاهلونني بل إنهم يساعدون بل لربما هم انفسهم يعملون لطمس معالمي ولإبقائي مخنوقاً في بؤرة النسيان . إنهم يرتدون لباساً غير الذي

أرتديه ويستعملون وسائط نقل غير التي استعملها ويتناولون طعاماً غير الذي أسد به رمقي وبالتالي ترتفع أنوفهم وينظرون الى الدنيا بنظرات غير التي استخدم بها حواسي للنظر اليها . ومن خلال قراءاتي عرفت ان هناك مايسمى بـ (الطبقات) ، وان الأثرياء قد حصلوا على ثرواتهم بطرق غير تلك الطرق التي يزاولها العامل والفلاح والمكتسب الصغير دون ان يثري أبداً . فلم استطع أبداً ان اصمت وبالتالي لم يكن في مقدوري ان أصرخ في واد . هناك ورقة وقلم . حسناً . فلأصرخ هنا اذن ، أو فلاجعل قلبي يصرخ فلا شك ان الناس سيسمعون . وكانت البداية . وإن مايجعلني الآن اتنفس الصعداء هو ادراكي ان صراخ قلبي لم يكن صرخة في واد فقد رأيت ان شمس بلادي تشرق وتمسح الظلام عن حارتي المدفونة في الظلام

ج ٣ — لقد بدأت بكتابة القصة القصيرة . وكانت مواضيعها في السنوات العشر الأولى هي كدح أبي وعمي وخالي وكدحي أنا واخوتي في سبيل لقمة العيش ، ثم موت عمتي وجدي وابن أخي من الجوع والمرض . وحين شرعت أخوض غمار الحياة عرفت أناساً كثيرين ممن صادفتهم وعشت معهم يعيشون الحياة نفسها التي أعيشها ان لم يكن في بعضها أسوأ . ومما كان يزيد في يقظتي هو تعرفي ولقاءاتي بأناس من أولئك الذين يجهلون السبل التي نعيش نحن فيها ونزاولها . ففي أحيان كثيرة وفي عديد من الظروف لايدهشون فقط من طرق وسائلنا في العيش بل هم يسخرون منا ويتندرون واجدين فينا مادة للتسلية والقرف . ولطالما بكيت في حداثتي ولكن بكائي تطور الى حقد . حقد على الظلام ، حقد على الجوع ، حقد على المرض ، وكان الشراب في بعض الاوقات يساعدني على الهروب من الحقد نفسه . والى الوقت الذي وجدت فيه قلبي بدأ يتلعثم ، قلبي ، سلاحي الوحيد في خلق الظروف التي بامكانها أن تجعلني بشراً . ولم أجد دواء لقلبي ليكون سوياً وليتصرف بحكمة بغير ترك الشراب . وشرع قلبي يصحو وينتصب على قدميه هاتفاً في وجهي : انتبه فما زال هناك الكثير والكثير لأتحدث عنه . فقد شرعت أخطو أولى خطواتي في سبيل التحرر والانعتاق من الماضي وما زال أمامي وأمامك درب طويل . وأنا على ثقة من أن عدونا سينهزم وسينهزم معه الظلام والجوع والخوف و .. الموت .

أما لماذا اخترت الرواية بالذات دون غيرها من الفنون الأدبية للتعبير عن الحياة فلأن الرواية هي المجال الأكثر اتساعاً والأخصب مرعى لزرع كل البذور الحياتية والمعاشية والنفسية لتنمو أشجاراً باسقة تحمل في غصونها الأزهار والثمار الكفيلة بالتعبير عن حاجات البشر الذين يحلمون بالرقص والغناء في ظلال الأشجار في ضوء القمر بعد أن يدفنوا الى غير رجعة كل الحشرات البغيضة التي كانت تنغص عيشهم وتخطف اللقمة من أفواههم وتعريهم وتخيفهم وتشردهم تحت كل كوكب .

دعوني فقط أتنفس بحرية وارفعوا عن عيني ذلك الحجاب .

كوليت خوري

ويسألونني لماذا أكتب ...

منذ عشرين عاماً وأنا أسأل لماذا اكتب .. ومنذ عشرين عاماً وانا أقول : لانني احس بحاجة ماسة الى الكتابة .. او لانني أتنفس في حروفي .. او لأنني اشعر باختناق حين يجف قلمي .. او لأن .. ولأن ..

وما اعترفت يوماً أن السبب وراء هذه الحاجة وهـذه المشاعر ، السبب الحقيقي الذي يتجلى عندي الحاحاً على الكتابة ..

السبب .. هو انني اخاف الموت !

هذا الشبح الرهيب الذي يظل ماثلاً امام عيني ..

فانا احس بأنني سأعيش بما حتى بعد الموت وحتى لو لم يقرأني احد . وقد لايقرؤني احد .

فكم من الكتاب ماتوا فدفنت معهم مؤلفاتهم ، وغاب ذكرهم نهائياً ..

مايحصل بعد موتي لايهمني !

الآن ، وانا أتنفس ، الآن هو المهم !

والآن ..

انا اشعر براحة حين اكتب ، وكأنني امدّ بالاسطر حياتي قليلاً ..

من رواية

... ومر صيف

نبيل سليمان

حين شرعت في محاولاتي الروائية الأولى لم يكن لدي مفهوم محدد ـ وإن بصورة تقريبية ـ للرواية . لقد بدأت المغامرة حدساً فطرياً ، وميلاً غير معلل ، ولكنه مضاء بحدود ما تمكن به الأرضية الثقافية والمطالعات القصصية خاصة التي كانت قد تمت إذ ذاك .

عقب الحرب والهزيمة ، أذكر أنني سودت قرابة أربعين صفحة في مشروع رواية ، دون أن يكون في ذهني تصور بعيد أو واضح لما أريد . لم يكن الأمر ليتجاوز حد تصريف الطاقة المتأججة والانفعال اللاهب . ثم توقفت أكثر من سنة ، محاصراً بنوع من الاحباط أو العجز تحت تأثير ما وصل به الحال في تلك الأيام . ونهضت ثانية وكتبت ما يمكن أن أعده المحاولة الروائية الأولى بعنوان (نحو الصيف الآخر) وبلغت مئتي وخمسين صفحة ، ولكنها لم تنشر ، لقد سرت فيها حتى نهاية البناء الذي تخيلت ، وعدت اليها في كتابة أخرى بعد ما نشرت (ينداح الطوفان) ، ثم فرقت أغلبها ، واحتفظت بما أحسب أنه نواة صالحة لرواية جديدة ، أرجو أن أنجزها مستقبلاً .

لقد غرقت في هذه التجربة من حياتي الشخصية ، وبصورة خاصة من الفترة التي قضيتها في العمل الفدائي (صيف ١٩٦٨) وكانت الرواية قد غدت لدي بها أبعد من « مصرف » للكامن الفائر ، ولئن جنحت الى « التاريخ الشخصي » فقد التفتت الى أهم ما في هذا النوع من الكتابة من نقد ونقد ذاتي، كما سعت الى اعادة تصور لبعض الزوايا بتخيلات متواضعة لا تتجرأ كثيراً على الأصل الحي. أما في المحاولة المبتورة والصفحات الأربعين فقد اعتمدت ملكة التخيل وحدها ، لكن القدرة على الاختلاق لم تسعف . لقد كانت غضة .

أما في (ينداح الطوفان) ، وهي أول ما نشرت سنة ١٩٧٠ ، فقد تمازجت أمور عديدة ، منها استخدام طفولة بعض الأصدقاء ، والاستفادة من حيوات بعض المعارف في منطقة ريفية بعينها ، خبرت تاريخها القريب والبعيد ، قبل التحولات الاشتراكية وتزعزع مواقع الطبقة المستغلة ، وبعد ذلك ، وخاصة في سني التجربة الأولى ، حين اختلطت أخطاء البداية ومخاطرها باستمرار الطبقة المدحورة في نفث

سمومها تحت هذا الزي أو ذاك ، ولقد كانت الرواية من زاوية شخصية فاصلاً هاماً في تحديد أبرز سمات الموقف السياسي والاتجاه نحو الاشتراكية العلمية وتعاضد أطراف النضال الثوري وحسم الغزل الجبان مع العدو الداخلي كتمهيد وقرين لحسمه مع العدو الخارجي . كما متحت (ينداح الطوفان) من عدة سنين قضيتها في الريف كعلم بالوكالة في بداية الستينات ، واستهدفت أن تكون تجربة في اللغة الروائية والبناء الروائي النابع بصفاء وبساطة من الذات « الشخصية والجماعية » ، وهذا ما يجعلني أقول بثقة ان هذه الرواية قد نبعث من أتون الصراع الطبقي والمرحلة التاريخيـة المشار اليها ، سواء في الشكل أم في المضمون .

وفيما بعد ، ومن خلال كتابة رواية «السجن» التي نشرت في العام الماضي ، اتجهت الى همين جديدين :

أولها : معاناة الآخر التي تتصل بأقرب نسب الى دخيلتي ، وأعني معاناة الاضطهـاد ، وعذابات القيد ، وثمن البطولة والنصر ، وأشكال النضال السري المنظم والواعي . والهم الثاني كان في تجويد عملية التعبير والبناء ما وسعت طاقتي ، وما وسعت المادة الروائية التي أعالج . وهكذا فقد غدا فهمي للرواية في هذه المرحلة يتوزع الأبعاد التالية ـ والترتيب غير متعمد ـ : التخيل ـ المعاناة ـ التجربة الذاتية ـ معاناة الآخر ـ التجربة الجماعية ـ الواقع ـ الابداع في البناء والتعبير والافادة القصوى من التجارب الأدبية والثقافية . وقد ازدادت أطراف هذا المفهوم تفاعلاً فيما بينها وجهدت في أن تصل الى مستوى أرقى في النضج والاستواء ، وذلك في روايتي الجديدة «ثلج الصيف»(١) التي راهنت خـاصة على المقدرة على التخيل ، وحاولت تطعيم المفهوم السابق بالتمثل الثقافي الحاصل حتى زمن كتابتها وهو الصيف الماضي ، وبخلاصة تجربة حزيران .

ويمكنني أن أقول الآن إن الرواية قد غدت بالنسبة لي ـ كما قال البيريس ـ بديل الموت (لقد حلت الرواية محل فكرة الأبدية) . ان مفهوم الرواية كما ورد في معجم ليتره، وهو المفهوم القديم عامـة ، لم يعد يكفيني . فليست الرواية ـ فقط ـ حكاية مختلقة مكتوبة بأسلوب نثري ، يسعى المؤلف من خـلاله الى إثارة الاهتمام بتصوير الأهواء والعادات ، أو بغرابة المغامرات . انه يذكرني بتعريف آخر لسمرست موم يكل صورة

---

(١) دار الاجيال ـ دمشق ١٩٧٣ ، والعنوان الكامـل : «ما كان من السلطة والمسافرين حين سقط الثلج في الصيف على وطني »

الرواية القديمة والتقليدية بالمعنى الواسع لهاتين الصفتين . فموم يرى أن الرواية حكاية مرضية ، متلاحقة ، أحداث متنوعة محتملة الوقوع ، طباع حية مستمدة من الحياة ، حوار طبيعي ..

وعدم اكتفائي بدلالات هذا المفهوم لايعني بالضرورة وقوفي عند مفهوم الرواية الجديدة كما طرحه غرييه ورفاقه ، على الرغم من احترامي لمحاولات هؤلاء في ايجاد فتح جديد في طريقة السرد خاصة ، واعادتهم — عامة — النظر في الطرق التعبيرية المألوفة في الرواية . إلا أن مبالغتهم في تسجيل بعض المعطيات الحسية (غرييه : المهم الديكور لا الشخوص) أو الاقتطاف من الاحاديث العادية أو تضخيم التأثر بالبنيوية .. ذلك كله يجعلني لا أذهب في قبول مفهوم الرواية الجديدة (الغربية) الى مدى بعيد . لقد صرت أكثر ميلاً الى قولة ماريانو باكير وكويانس « ان الرواية كالموسيقا هي انفتاح مطلق » بكل ماتومىء اليه هذه القولة من مد الآفاق وتعداد المستويات واخصاب الحياة في الرواية .

ان الرواية ملحمة هذا العصر ، كما كانت الملحمة رواية الماضي . ومفهوم الرواية يقابل عندي — باختصار — العالم بثوراته وزخمه وصراعاته وانجازاته وحيويته . ان الرواية : عالم ، وخلق ، ومغامرة . واذا كان مثل هذا الكلام يتسم بالعمومية ، فانني أستهدف بالتحديد من كتابتي ضمن هذا الشكل الأدبي — في جملة ما استهدف — تسجيل الماضي القريب الذي لايزال غائباً الى درجة مؤذية عن الرواية السورية — هذا التسجيل هو هم روائي آسيوي أفريقي عموماً — ، وكذلك تحديد معالم الشخصية الجماعية العربية تحديداً يتضمن النقد والتعرية والتطوير ..

ولقد انعكس الهدف الأول في رواية « ينداح الطوفان » التي قدمت الريف السوري في المرحلة السابقة لشروعنا في التحويل الاشتراكي ثم في الفترة القريبة اللاحقة ، دون أن تغدو رواية ريفية بالمعنى الفرنسي المعروف في مطلع هذا القرن . أما الهدف الثاني فقد غلب على روايتي السجن وثلج الصيف ، وفي الأخيرة خاصة ، لم يكن البطل محوراً ، بل كانت الجماعة في محاولة لكشف معالم شخصيتها في منعطف من أهم منعطفات تاريخنا القومي ، منعطف حزيران .

أخيراً ، يطيب لي أن أردد مع ميشيل بوتور « أنا أكتب لكي أعطي حياتي عموداً فقرياً » . انني أكتب الرواية لأقاتل فيها مع كل انسان في وطني ، مع كل انسان في هذه الأرض المبتلاة بشتى ألوان القهر والسلب . واحس ان الرواية ميدان رحب .. انها

ليست طلقة عابرة .. والطلقة لاتروي الغليل وإن تكن قاتلة ، كما ان الرواية ليست حرب استنزاف .. انها المعركة بالكامل .. ولأني أريد أن أكون في محرق هذه المعركة الانسانية الشريفة فانني اكتب الرواية . ولست أكتبها لأؤرخ نفسي ، ولا لأسلي الآخرين .. انني أجهد في مساعدتهم على تعريفهم بأجزاء من حياتهم لايمكن الاطلاع عليها خارج الرواية ، فيما تتضاعف ضرورة هذا الاطلاع .

★ ★

بين الفينة والأخرى اقوم بكتابة بعض الدراسات النقدية الموجزة التي تتناول عملا ادبياً معيناً بالتحليل والمناقشة ، ففقر ساحتنا الادبية بالنقد التطبيقي خاصة مريع حقاً . ولقد انجزت خلال سنة ونيف من العمل المشترك مع الصديق الكاتب بو علي ياسين كتاباً في هذا النوع من النقد - على ماسمينا - تحت عنوان « الأدب في سوريا بعده حزيران» تناولنا فيه عشرين اثراً ادبياً (قصة قصيرة - شعر - مسرح - رواية) ، وحاولنا فيه كشف واقع الهزيمة في الادب كمقدمات وكردود فعل وكتصوير وكتجاوزات .. وكانجازات استطاع الادباء تحقيقها بهذه النسبة او تلك خلال خمس سنوات تلت هزيمتنا التاريخية . ونرجو أن يكون الكتاب بين يدي القراء في مطلع العام المقبل .

بالاضافة الى ذلك احاول كتابة القصة القصيرة على قلة ، وحسب مقتضى الحالة التي تفرض عملية الكتابة . كما أنني انجزت في ربيع هذا العام كتابة قصة سينمائية - فكرة المخرج مروان مؤذن - وقد اتفق مع مؤسسة السينما في سورية على انتاجها . لقد استمتعت بتجريب هذا النوع من الكتابة ، ربما بسبب صلة الرحم الوثقى فيما بينه وبين الرواية . والحق ، أن الرواية هي همي الاول ، والشكل المفضل ، ولعل ذلك يعود الى المقدرة التعبيرية الفائقة التي تتيحها ، مما يتناسب مع سعة تطلعاتي ، فالفن الروائي فن السبر ، فن الكشف ، والشكل الروائي محك حقيقي لاختبار المقدرة على الوصول الى الكمال المنشود ، وهو ايضاً موضع « فذ » لصب الجهد الثقافي والتجارب الانسانية .. انه يستوعب التاريخ والتحليل السياسي والفن التصويري والوثائقي والسيكولوجيا .. وهو غير بعيد عن الشعر ، وما اصدق أناتول فرانس اذ قال : « الرواية هي شعر يقرأ كما أن الرواية المنظومة هي شعر يغنى » .. فلذلك كله ، ولسواه مما لا يمكن ضبطه - فهو موغل في دخيلة النفس - اوثر الرواية على سواها وارجو أن اخرج من الغوص في بحرها الزاخر بصدف حقيقي .

هاني الراهب

منذ اثني عشر عاماً وأنا مهموم بالرواية، أعدو وراءها أو أمشي متسرقاً ، أناجزها وتناجزني ، والمنازلة لما تنته بعد . لقد كانت وما تزال عملية ميلاد واستيلاد ، ككل شيء يحدث تكوينه في هذا الوطن . مرحلة تغريم الاسنان التي ركبها في عقولنا الغزو الثقافي الأوروبي والأميركي ، واحدة فقط من مواجهات عديدة . كان لابد من طحن الأحداث العربية بأسنان عربية ، وإلا فما الفائدة من الاحتفاء بمحمد ديكنز أو عبد الله همنجواي لكي لاأذكر أسماء أكبر . هذه مشكلة ليست سهلة، والذين يظنون أنك لكي تبدع حياتك العربية في روايتك تحافظ عليها ينبغي أن تغلق ذهنك في وجه رياح الغرب الناشطة، يرتكبون الخطأ المميت نفسه الذي يرتكبه المهللون لأمركة أو أوربة العقل العربي . يوجد في هذا الوطن تراث ثقافي عمره خمسة آلاف سنة ، لكنه الآن مثبت القدمين في مستنقع. سنوحي وجلقاميش كانا يبحثان دائماً ، وهذا هو شأننا في القرن العشرين بعد الميلاد . في البداية كنت أشعر بالغربة وأنا أكتب ، لأني كنت أقيم من المواد الخام بناء أجنبياً . ولعل هذا هو أحد الاسباب في أن كتابة « شرخ في تاريخ طويل » استغرقت ستة أعوام . ليس أسهل على نقادنا من تصميغ لافتة التأثر بالاجانب على الجبين الراشح عرقاً . لكأن ثمة بديهية عجيبة عندنا هي أن الروائي المحلي لايمكن أن ينجو حتى من تأثير الكتب التي لم يقرأها . كل روائي صادق مع نفسه يحس بضغط المؤثرات الثقافية الاجنبية عليه ، لكنه يقاومها ويتغلب عليها . وهذا هو ماعنيت بالشعور بالغربة . ولكن ماهي المرحلة التالية؟ هنا تبرز مشكلتان .

المشكلة الاولى هي اللغة . اللغة وعاء للحياة وأداة للتعبير عنها واعادة صياغتها في وقت واحد . واللغة العربية متاهة ، غابة شاسعة وعرة المسالك . خطورة استعمال اللغة العربية تكمن في هذا الغنى المذهل بالمفردات والمصطلحات . وبقدر ماهي لغة غنية، بقدر مانحن جاهلون بها، وبقدر مانحن مقصرون في الحفاظ عليها تقصيراً يكاد يبلغ حد الجريمة. هذا حديث يطول وربما خرج بنا عن الموضوع . ولكن ، أما من مؤسسة ثقافية في الوطن العربي يمكن أن تخرج معجماً يشرح لنا ماذا يعني محي الدين صبحي بكلمة « تمحل » أو يقدم كلمة « أريحية » كما هي وليس في باب « روح » ؟ ذلك هو سبب آخر في طول المدة التي استغرقتها كتابة « الشرخ » . مادام ثمة رواية فينبغي أن توجد لغة روائية وأسلوب روائي . وما دامت الرواية ظاهرة تكاد أن تكون حديثة العهد في تراثنا الادبي ، فينبغي

أيضاً أن يحتويهـــا بناء لغوي واسلوبي جديد ، والمشكلة ليست في اخضاع العربية لمقتضيات التأليف الروائي ، وإنما في تنمية القدرة الشخصية على استخدامها استخداماً روائياً . مرحلة العري ، التي تلي مرحلة التسنين ، هي في صميمها عملية حياكة وشيّ وصبر وتكوين . عندما تغدو اللغة شعباً ، والكلمة كائناً حياً ، والفاصلة إشارة مرور . عندما تغدو العبارة تجسيداً غير مترهل ولا هزيلاً لشعور متوهج أو فكرة سانحة أو فعل معبر . وهي عبارة لاعلاقة لها بخطابات محترفي السياسة او تقارير الجامعة العربيـــة أو افتتاحيات « الاهرام » او محاضرات أساتذة الفلسفة . (إنه لمن المفيد ، كما قال استاذنا يحيى حقي ، ان ننفي ماهو ليس بالجملة الروائية لكي نزداد اقتراباً منها) . استغرب حقاً كيف يخرج روائيون معروفون رواية كل عام أو عامين ، فالغاية من كتابة الرواية قد تجاوزت تقديم شخصيات تعبر عن أفكار او تبشر بمذهب اجتماعي ، وتتصنف بسذاجة الى « أوادم » و « أولاد حرام » . من السهل جداً تسطير الصفحات تلو الصفحات بجمل تحفل بـ « كان » و « إن » و « لقد » وغير هذه من المتكآت المريحة ، ثم الاستلقاء في حضن الجملة الخبرية ، ونحن شعب مايزال يستنطق الكلمات اكثر مما يستنطق الأشياء ، تطرب للجملة الأنيقة المزركشة وترتاح للتي تتحدث بصبغتي الأبيض والأسود . ومن هنا ، مسؤولية الرواية مسؤولية مزدوجة : تقديم اللغة ككائن حي وليس كمساحيق أو عربة حنطور ، ثم دفع الخيال والوعي بواسطتها نحو الأشياء وليس نحو الإنشاء . اللغة مسن للفكرة وصائغ للمعاناة ، وللرواية منحاها الخاص في الشحذ والصياغة .

المشكلة الثانية اكثر تعقيداً . يبدو ان عصرنا عصر ولادة تاريخية فذة ومرهقة ، وقد سلبنا ذلك ترف التركيز على شخصية الفرد كما هو الحال في القصص الغربي . قد يبدو ذلك غريبـــاً للوهلة الأولى ، فالطابع الأعم الأغلب لفن الرواية هو إبراز فرد او فردين ثم نثر الشخصيات الأخرى كأقمار صناعية تدور حولها . ليس هذا طبيعياً ، وفي بيئتنا العربية ليس هو الواقع . ان يستقطب الفرد الدائرة الانسانية للرواية واهتمام القارىء معاً يعني إعطاءه حجماً وأهمية ليسا له في الحقيقة . ولكي يتم ابرازه على هذا النحو يضطر الروائي الى إلغاء او تجاهل مؤثرات اكثر اهمية تنبع من الطبقة والبيئة والثقافة الخ .. وتنير الشرط الانساني للشخصية اكثر مما تنيره مركزية هذه الشخصية . في معظم الحالات تكون لدينا رواية لايعرف افرادها إلا من خلال فرد رئيسي ، او رواية خالية من جو الطبقة والجماعة . واذا وجد مثل هذا الجو ، يكون ثمة تضارب

مصطنع بين الفرد والجموعة او تقليص لدرجـــة العمق في كليهما وابتعاد عن التفاعل والصيرورة في علاقتهما المشتركة . ارجو الا يفهم من هذا أني ادعو الى محق شخصية الفرد ، فالرواية تسقط بدون افراد . الدعوة هي الى اعطاء الفرد ابعاده الحقيقية دونما تضخيم لبعضها او تقزيم لبعضها الآخر . فالشخصية الفردية تكون اعمق واكثر واقعية وإنسانية اذا هي وضعت في مكانها الطبيعي بحجمها الطبيعي ضمن دائرة الجماعة اوالطبقة. في وطننا العربي تبدو الحالة واضحة جداً . فعصرنا عصر ولادة جماعية . رغم المساطر العقائدية هناك فورة حياة تلهب عروق الشعب ، الا من كان حياً بسبب قلة الموت .وهي ولادة ليست دائماً سوية ، وربما كان التشوه اكبر حدوثاً من السواء . ومن هنا تأتيضرورة إضاءة هذا الوضع البشري برواية جماعية تتشابك فيها الشخصيات والطبقات والعلائق لتبرز تاريخية هذا الوضع وتشهد له وعليه .

ذلك كله يتوقف بالطبع على الغاية من كتابة الرواية . في بلادنا تنمو نمـــاذج مختلفة للأدب. ثمة ادب البورصة الذي يتعيش كتابه على آلام حياتنا وهزائمنا ويقيمون من إداناتهم لما تقدم وتأخر من اعمال الآخرين حفلات سمر وعقود تبرئـــة لأنفسهم . وهناك الادب التسجيلي الذي ينسخ شخصياته من اجيال او جيل في الحيـــاة العربية فيقدم ادباً يصلح للدراسات الاجتماعية . وهناك الادب التبشيري ، وخاصة الادب الذي يتغزل بالعمال والفلاحين بفعل رؤية عقائدية رومانسية فيصورهم على نحو يثير استغرابهم ودهشتهم . من الواضح أن ادب البورصة لا يعيش طويلاً، وإن يكن في العادة مصحوباً بطنين داو ومبلغ محترم من المال . أما الادب التسجيلي فتبقى له قيمة الوثائق وليس قيمة القصص الخالد (قارن موسم هجرة الطيب صالح الى الشمال بثلاثية نجيب محفوظ). على أن اكثر مايثير النفور هو الادب التبشيري الذي ينطلق من الفكرة وليس من الانسان فتنقسم فيـــه البشرية الى قسمين واضحين : الاوادم اولاد الحـــلال ، والمجرمون اولاد الحرام . وهناك نموذج رابع هو الادب الذي يجعلنا اكثر وعياً بذواتنا وواقعنا ، انه ليس ادب ادانات او تعليق نياشين، بل ادب تنوير اذا اخذنا بعين الاعتبار كون مرحلة الولادة التي نعانيها داخلة في سباق حاسم مع الزمن ، وأنها قد تنقلب الى نقيض الحياة، تتضح خطورة الغاية التي ينشدها ادب التنوير . فان نقفز قفزة مهمة الى الامام ثم نملأ الدنيا صخباً وجدران الشوارع ملصقات للاحتفاء بما فعلنا نكن من نافخي البالونات . وهذا هو الى حد بعيد مايحدث في هذه الايام . يكاد يكون مروعاً هـــذا التغزل الدهوق بانفسنا. وأنا اشعر ان من المستحسن أن تتجه الرواية نحو اقلاق قرائها وتعكير طمأنينتهم

الزائفة ، تنفيث البالونات وشحن النفوس بعزم غير مغرور ولا مدمر لذاته ، ونحو ابراز النقائص والتفوقات في الشخصية الواحدة دونما تيئيس ولا تهويس . فنحن بصورة عامة شعب كسول يحب كثيراً كلمتي « بكرة » و « معليش » ، وأكاد اقول ، لولا ان الصراع الذي نخوضه مسألة حياة او موت لكنا مازال نغط في نوم الكهف الضباني. لحسن الحظ ، وكتعبير عن اصالتنا ، تغلبت فينا عناصر الحياة على عناصر الموت . لكننا مابرحنا نعاني من الصفات النفسية التي تكونت فينا إبان عصر الانحطاط ، وأهمها الكسل والقاء التبعة في مصائبنا ومتاعبنا على الأعداء (الاستعمار والصهيونية بشكل خاص) إن أي أدب يمنحنا شعوراً بالرضى أكبر مما نستحق يقوم في الوقت نفسه بعملية خداع خطيرة . وكذلك فالأدب الذي يشتمنا لأننا متخلفون ومهزومون ومرتجو الاخلاق التقليدية هو أدب أعمى لايستطيع رؤية الانقلابات التاريخية في حياة الشعوب .

لكل ما تقدم ، أشعر أن الرواية اكثر قدرة على استيعاب الرؤى والتجارب . قد يكون هذا التفضيل علامة نفسية ، وهو بالتأكيد ليس أدق الاحكام الادبية في العالم ، على انني أجد في الرواية الرئة الافضل لنقل الاوكسيجين إلي ، وأعتقد أن الحياة بدونها تغدو عبثاً خانقاً . الرواية كبيرة وكل شيء في حياتنا كبير : الحلم ، الأمل ، المعركة ، الغضب ، الانهيار ، الولادة ، البالونات ، الفداء ، الخ .. حاولت كتابة القصة القصيرة ، لكن أغلب ما كتبت — كما اكتشف بدر الدين عرودكي — روايات مكثفة . (قد يكون هذا صحيحاً بالفعل ، غير أني لم أستذوق الهجوم الكاسح الذي شنه بدر على قصصي لمجرد أنها — أو أن أغلبها — روايات مكثفة) . وأنا أكتب القصة القصيرة لسببين : إما أن يكون هناك هم صغير أريد اخراجه من نفسي ، أو لأني اريد التمرن على حل مسألة تكنيكية في رواية أكتبها . وعدد القصص في الحالة الأولى أكثر منه في الثانية . أرجو ألا يفهم من هذا الموقف أن تقديري لفن القصة القصيرة يقل عن تقديري لبقية الفنون الادبية ، ولكن كل يكتب بحسب رؤياه . وثمة نوع آخر من الكتابة الأدبية ، هو المراجعة ، أمارسه أو أضطر الى ممارسته بسبب كسل نقادنا وشعورهم بالخجل من دراسة المنتجات المحلية .

وليد اخلاصي

انني أكره الرواية ، أقصد كتابة الرواية ، فهي أكثر الفنون الأدبية صعوبة في التناول . لكثرة ما قرأت من أعمال روائية كبيرة فلقد باتت الرواية تحدياً و (بعبعا) فنياً كثيراً ما أخشاه .

لم أكتب سوى ثلاث روايات حتى الآن : شتاء البحر اليابس « ١٩٦٥ » وأحضان السيدة الجميلة «١٩٦٨» ولوحة بالزيت لزوجين من سفينة نوح «قيد الطبع» وليس في مخططي الآن أية رواية ، لتمكن الخوف من قلبي .

(ملحوظة: هناك عدة روايات مكتوبة فرقتها أو انني خجل من ذكرها) .

في البدء تكون الرواية فكرة أولية ومخططاً بالأبيض والأسود على الطريقة المعمارية في التصميم ، لذا فهي عقلانية ، وكثيراً ما تكون المسودة الأولى خاضعة للعقل والتصميم لذا فانني أنبذها (في القصة القصيرة كثيراً ما تكون المسودة الأولى هي المعدة للنشر) .

لقد سمعت أقوالاً كثيرة عن أن الرواية كائن زمني يتمدد وينمو عبر زمن ، أو نهر له المصب كما له النبع ، ولكنني عندما أتخلص نهائياً من العمل الروائي ، ألاحظ أن ما يجب أن يقال لم يستكمل وان الحادثة ليست هي العمود الفقري للرواية ، أي أن الزمن لم يكن له بداية أو نهاية . وفي عودة الى أصول الرواية التقليدية سنجد أن شيئاً يمكن تسميته الآن بالرواية المعاصرة ، وان كان لم يستكمل شكله بعد . ذلك هو التحدي الذي يقابلك وأنت تفكر في رواية .

في يوم من ايام عام ١٩٥٧ ، كنت طالباً في جامعة الاسكندرية ، قمت بزيارة فتاة مريضة يحبها صديق اثير لدي . كانت في فراشها تحتضن دمية كبيرة باعتزاز . ولم يكن لنا حديث سوى الدمية . ورغم كل الحنان الذي كانت الفتاة تغمرها به فالدمية كانت ساكنة . لقد ظلت الدمية تعيش معي اكثر من شهر . رايتها في البحر ،وفي وجوه الناس. كنت افكر في موضوع عن الدمية واليأس ، الدمية والفشل ، الدمية والوحدة . لقد باتت الدمية هي الموضوع الذي قادني الى صياغة الرواية . ولو عدنا الى الرواية لوجدنا ان الدمية باتت ثانوية بعد ان كانت المحرض الرئيسي ، وهذا امر يذكرني بالكهرباء التي تخلق ساحة مغناطيسية واذ بالامر يصبح جذباً واخذا بعد ان كان كهرباء صرفة .

لقد اعدت صياغة رواية « شتاءالبحر اليابس » اكثر من مرة ، والروايةالمنشورة هي الصياغة الرابعة لها . في البدء تجاوزت الرواية الثلاثمائة صفحة من القطع الكبير ، وعندما نشرت كانت في حدود الاربعين والمائة صفحة من القطع الصغير . ان الغاية الاساسية كانت في تحقيق شكل ادبي يستمد موضوعه من شكل ذهني هو الدمية .

اريد هنا أن اعترف:الكتابة،رواية كانت أو أي شكل آخر، هي سبيل الى الخلاص. الفن هو الغاية . ما هو الفن ؟ ذلك هو السؤال .

الفن عندي هو (نيرفانا) الافكار والمحسوسات ، أي أن التحولات التي تطرأ على الأفكار والمحسوسات في الأعمال الادبية المختلفة ، يجب ان تصب في نهاية الأمر عند بحيرة النيرفانا أو الروح المطلق للفن .

الفن هو الطموح البشري لوصول الى الشكل الامثل ، الفن هو الغاية المثلى للكائن البشري الزائل، وهو بالتالي خلاصة النضال الانساني لمنع الزوال الكامل من أن يتحقق. ان الحياة للفن ، وليس العكس . ان مجمل الحياة الانسانية قد كرست لكي تنتهي عبر تحولاتها وتغيراتها في ما يسمى بالفن ، وعبر تلك المراحل المعقدة يعود الفن بالفائدة الاخلاقية والجمالية ، التي يقول عنها علماء الاجتماع ، على الانسان نفسه . الانسان — الفن هو الشكل ما قبل النهائي للعمل الادبي الخلاق الكامل.فهل يمكن لهذا الامر أن يتحقق!

عندي لايمكن الحديث عن الرواية فحسب ، لأنها شكل اختياري (الموضوع هو الذي يختاره) ولا أعلم سر التقسيم الذي انتهت اليه الاشكال الادبية عبر التاريخ ، في البدء هل كان هناك شيء اسمه رواية ؟ هل لعبت في ذلك التقسيم عوامل اقتصادية واجتماعية وبيولوجية ؟ هل الرواية او القصة من الاشكال التي افتقدت الى مواجهة الناس فأصبحت ما باتت عليه الآن؟ وهل الشعر والمسرح من الاشكال التي نمت وترعرعت بمواجهة الناس؟ تلك امور لم يبت في حقيقتها حتى الآن .

لذا فأنا أكتب الاشكال الادبية المختلفة لاسباب يمكن حصرها بما يلي :

١ — التقليد لما هو سائد ، والخضوع لتاريخ التقسيمات المعروفة كظاهرة من ظواهر الاستسلام .

٢ — الانحراف وراء العوامل البيولوجية — الاجتماعية المحيطة بي ، والتي اتخيلها كما يلي :

أ ـ الرواية احياناً تحتاج الى مناخ طقسي مناسب لايعرف التقلبات الحادة .

ب ـ المسرح يخضع احياناً وحالياً لظروف اجتماعية ـ سياسية ، ويمكن به المواجهة المباشرة .

ج ـ القصة القصيرة نزوة حادة تعبر عن عدم توازن داخلي مؤقت تسببه الاحداث العامة .

لذا فان تفضيل شكل على آخر لايمكن الاعتراف به لأنه خاضع لجملة اسباب ذكرت من قبل .

★ ★ ★

يرجى من الاخوة الكتاب عدم تسليم مواد تعود الى مجلة المعرفة ، لندكتور جورج جبور . والمجلة غير مسؤولة عن فقدان المواد التي لا تصلها بشكل مباشر .

رئيس التحرير

تصويب

يرجى تصحيح الهامش في (ثائر محترف: دراسة في البنية الروائية) ص (١٠٣) بحيث يصبح على النحو التالي :

(*) صدرت (ثائر محترف) لمطابع صفدي في أيلول من عام (١٩٦١) منشورات دار الطليعة ـ بيروت .